que sais-je ?

LE QUATUOR

SYLVETTE MILLIOT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Le quatuor

SYLVETTE MILLIOT

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *Richard Wagner et la « Tétralogie ».*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Marie-Thérèse BOUQUET-BOYER, *Vivaldi et le concerto.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
F. BROWN, *La musique par ordinateur.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Hélène CHARNASSÉ, *La guitare.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Marie-Françoise CHRISTOUT, *Histoire du ballet.*
Guy CORNUT, *La voix.*
G. DOTTIN, *La chanson française de la Renaissance.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Guy FERCHAULT, *Le concerto.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Claude HELFFER et Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *Le piano.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Simon JARGY, *La musique arabe.*
Nicole LABELLE, *L'oratorio.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Sylvette MILLIOT, *La sonate.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Pierre SCHAEFFER, *La musique concrète.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XX^e siècle.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
France VERNILLAT et Jacques CHARPENTREAU, *La chanson française.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 039334 9

Dépôt légal — 1re édition : 1986, septembre

© Presses Universitaires de France, 1986
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Qu'est-ce qu'un quatuor ? Tout mélomane vous répondra qu'il s'agit d'un ensemble de quatre instruments : deux violons, un alto, un violoncelle, et, par extension, de la littérature qui lui est dédiée. S'il suit volontiers les concerts, il saura que celle-ci justifie, par son abondance, des séances qui lui sont réservées, et constitue le centre de l'activité de certains groupes professionnels. Plusieurs sont célèbres dans le monde du spectacle ; il vous en citera volontiers les noms. Il évoquera aussi les principaux compositeurs — Haydn, Mozart, Beethoven entre autres — et pensera souvent que Haydn a « inventé » le genre à la fin du XVIII^e siècle. Il lui arrivera d'ajouter que le quatuor constitue le modèle le plus pur de ce que l'on appelle généralement la *musique de chambre*, par opposition au concert symphonique, au récital de soliste ou à l'opéra ; enfin, à son avis, cette forme, un peu austère, est souvent destinée à un public d'amateurs avertis et fervents.

Cette moisson d'informations exactes ne tarit cependant pas toutes les questions. Pourquoi le terme semble-t-il réservé aux instruments à archets ? Ne désigne-t-il pas aussi une formation qui rassemble piano et trio à cordes ? Ne s'applique-t-il jamais aux *vents* ? Le quatuor s'adjoint parfois quelques partenaires pour interpréter quintettes et sextuors. Quelles sont donc les frontières de ce genre et que recouvre exactement le terme de *musique de chambre* ? De nombreux orchestres se baptisent *orchestres de chambre*,

quels liens ont-ils avec le quatuor ? Enfin, le répertoire est-il né vraiment de génération spontanée sous la plume de Haydn ? N'y a-t-il eu aucune tentative antérieure ? Et qu'en advient-il de nos jours ?

Répondre à ces questions et à quelques autres encore, préciser l'origine, retracer l'histoire, réinsérer le quatuor dans la vie et la pratique musicales du XVI^e siècle jusqu'à nos jours, tel est le but de ce petit livre.

CHAPITRE PREMIER

DES ORIGINES À LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE

Origines et premiers textes

Pour cerner notre sujet avec exactitude et mieux comprendre la place spécifique du quatuor, il nous faut remonter à un point de départ plus général : le groupe instrumental à quatre voix.

La notion de « famille instrumentale » est très ancienne. Elle remonte au début du XVI^e siècle. Les traités d'organologie de cette époque nous en donnent maints exemples : M. Agricola dans sa *Musica instrumentalis deutsch*, en 1528, parle du *quatuor des violes*. Il correspond au *consort of viols* de l'Angleterre de Henry VIII ou d'Elizabeth I^re. Philibert Jambe de Fer, en 1556, dans son *Epitome musical*, fait de même pour les violons. Le principe est identique : l'association de quatre instruments de tessitures différentes mais complémentaires : un dessus, une haute-contre, une taille ou ténor, une basse. De nombreuses œuvres existent pour cette formation. Ecrites dans le style du temps, une polyphonie très serrée, elles établissent déjà ce que l'on a appelé par la suite un « esprit de quatuor », caractérisé par l'homogénéité du timbre, l'égalité entre les partenaires, leur dialogue constant.

Cependant, à la même époque existe parallèlement un autre groupement fondé sur un principe totale-

ment opposé : non plus celui de l'homogénéité, mais celui de la variété des sonorités grâce à l'introduction d'un instrument à vent — flûte ou hautbois — au sein des cordes. Cela heurte tellement les habitudes qu'on l'appelle le *concert brisé*, ou *broken consort*. Au XVII^e siècle, cette situation se maintient. Seuls se précisent le rôle et l'emploi des différents groupes : *le quatuor de violes*, à la sonorité douce, est réservé à la musique savante, écrite pour un public de connaisseurs, exécutée à l'intérieur, dans les cours et « chambres » princières ou les salons bourgeois. L'école anglaise y brille particulièrement, représentée par les nombreuses fantaisies ou *fancies* à quatre parties de violes de T. Mace, A. Ferrabosco, J. Jenkins ou J. Coperario. Au contraire, *le quatuor des violons*, où s'insère parfois un instrument à vent, ce qui le transforme en *concert brisé*, est réservé aux cérémonies de plein air ou à la danse, en raison de sa sonorité plus puissante, mais aussi moins suave. Cette musique aux formes simples se soucie plus de rythme que de subtilités contrapuntiques. Citons pour l'Allemagne par exemple les danses de M. Praetorius, P. Büchner ou D. Cramer qui paraissent entre 1610 et 1640. Le quatuor peut être d'ailleurs étendu au quintette et, lorsque chaque voix se trouve confiée à quatre ou cinq interprètes, on arrive à l'ensemble instrumental. L'exemple le plus célèbre est sans doute la *bande des vingt-quatre violons* du roi de France, rénovée par Lully à la fin du siècle, qui joue quantité de suites de danses, la plupart anonymes.

En Italie, la situation est un peu différente. Les violons connaissent plus de succès que les violes. Luthiers et artistes s'attachent à les perfectionner pour adoucir leur timbre « rauque et criard ». Tel est le but que poursuit entre autres, dans la petite ville de Crémone, la dynastie des Amati : Andrea, ses fils, Antonio et Girolamo, et son petit-fils, Niccolò. Dès

lors, ces instruments ne connaissent pas le rôle subalterne dans lequel ils sont tenus ailleurs et se voient confier l'exécution de la musique savante. Des œuvres pour quatuor jalonnent tout le siècle : par exemple celles de G. Gabrieli dès 1615, de M. Neri en 1644, de G. B. Vitali en 1699. Parallèlement, les Italiens découvrent un autre équilibre au sein de cette formation à quatre. Au lieu de répartir également l'intérêt entre les partenaires, ils mettent l'accent sur deux registres : l'aigu, représenté par un ou deux dessus, le grave, par un clavier ; celui-ci réalise l'harmonie indiquée par un chiffrage d'accords, aidé par une basse de violon ou un violoncelle. La voix moyenne d'alto, perdant toute raison d'être, ne peut que disparaître. Après le *concert en quatuor*, après le *concert brisé*, apparaît un troisième ensemble, caractérisé par *l'alliance du clavier avec les cordes*. Le premier témoignage apparaît dans le troisième livre de *Sonates* de S. Rossi (1613) pour deux violons et basse continue ; c'est sous ce terme en effet qu'on réunit clavecin et basse d'archet.

Or l'Italie possède à cette époque un rayonnement artistique considérable. On vient de loin chercher l'enseignement de ses maîtres. Ses artistes voyagent à l'étranger, s'y installent, font connaître leurs instruments, les œuvres écrites à leur intention, les nouvelles conceptions musicales. Le résultat est si convaincant que l'Anglais Purcell par exemple, déjà célèbre pour ses *fancies*, conçues pour un groupe de trois à sept violes en un style d'une polyphonie serrée, se met à écrire en 1683 douze sonates à trois parties « en juste imitation des maîtres italiens les plus renommés ». Ce sont les nouvelles sonates à trois où l'on est quatre : deux dessus nommément désignés — ici deux violons — et la basse continue confiée à deux interprètes, orgue ou clavecin, viole de gambe ou violoncelle.

Le XVIII^e siècle se trouve confronté à ces différentes possibilités. Quel rôle va-t-il jouer ?

Jusque vers 1760, il choisit, ordonne et structure, car au début fleurissent des œuvres aux formes et partenaires imprécis. La forme ? En cette première moitié du siècle, c'est celle de la première sonate au plan encore embryonnaire : un thème, exposé par le premier violon, souvent très en valeur, repris en imitation en entier ou en partie par les autres voix. Mais ce plan ne s'applique-t-il pas aux formations plus importantes comme les symphonies et concerti grossi qui fleurissent et occupent une place de premier plan ? Ces ensembles vont-ils éclipser nos modestes quatuors ? Non certes ! car les pièces qu'ils interprètent ne sont, après tout, que des sonates à quatre confiées à un grand nombre d'exécutants.

Quant aux partenaires, ils sont souvent désignés par les termes vagues de « dessus » et « basses ». Par « dessus », on entend soit deux violons, soit un violon et un instrument à vent : flûte, plus rarement hautbois. Pour la basse, il est bien difficile de savoir si ce terme s'adresse au seul violoncelle ou à deux interprètes, archet et clavecin. Le chiffrage de la partition ou son absence ne sont pas des indications suffisantes. Seules les mentions *violoncello*, mieux *violoncello concertante*, nous disent si nous avons affaire à un quatuor avec clavier ou à un quatuor d'archets. Les premiers témoignages de ce dernier se trouvent dans les *Balletti a quattro* de T. Albinoni (*op.* 3 et 8, 1704), puis les *Sonate a quattro senza cembalo per due violini viola e violoncello* d'A. Scarlatti, vers 1715. Ici, le titre est sans équivoque. Paraîtront un peu plus tard les sonates à quatre *op.* 2 de C. Ferrari et celles de A. Brioschi. On le voit, à l'inverse des ensembles du XVII^e siècle qui comptaient cinq parties, le chiffre 4 devient le nombre d'or de l'ensemble instrumental. Un nouvel équilibre s'ins-

taure. A l'ancienne formation premier violon, haute-contre, taille, ténor, petite et grande basse, succède une autre qui groupe deux violons, alto, violoncelle. Le concerto grosso attribue un rôle de premier plan à ce quatuor de solistes. Ainsi en est-il des modestes concertos à quatre de G. Torelli (*op.* 5 et 6, 1692), puis d'E. dell'Abaco (*op.* 2, 1712-1714). Plus tard, les symphonies de Sammartini, Lidarti, Francisconi (1740-1760), les concertos de Vivaldi, Durante, du français G. Guillemain (*op.* 7, 1740) de P. Locatelli (*op.* 7, 1741), loin d'écraser le quatuor, ne feront que l'affirmer.

Lorsque, en Italie, après 1740, le concerto grosso commencera à passer de mode, à s'effacer devant le concerto de soliste, fondé sur le principe : un contre tous, son héritier le plus direct sera bien le *concerto a quattro*, terme simplifié en *quartetto*. Cette transformation a été trouvée sur un manuscrit des six concerti de B. Galuppi : le terme *concerti* a été effacé et remplacé par le mot *quartetti* (vers 1740). La seconde partie du siècle sera consacrée à la prise de conscience de l'existence de ce genre spécifique et à son organisation. Dès 1752, dans sa *Méthode de flûte traversière*, J. Quantz réfléchit aux règles à respecter : un sujet valable pour les quatre parties, un chant harmonieux, des imitations justes et courtes, des motifs se prêtant aux transformations du contrepoint ; une partie de basse fondamentale solide, le tout confié à un bon mélange d'instruments concertants. Un programme dont l'auteur mesure les exigences au point de les croire difficiles à surmonter ; un programme qui fera pourtant l'objet de nombreuses tentatives dans tous les pays. Telles sont en Italie les œuvres de T. Giordani (*op.* 2, 1765). A. Sacchini (1772 et 1773), G. Cambini (*op.* 1 et 2, entre 1776 et 1780). En France paraissent les *Six symphonies* de François Gossec, *dont les trois dernières sont en*

quatuor (*op.* 6, 1762) et plus tard douze quatuors (*op.* 14 et 15, 1770-1772). On pourrait citer aussi les recueils de N. Capron (1772), P. Vachon (*op.* 7, 1773), du chevalier de Saint-Georges (1773), de J.-B. Bréval (*op.* 1, 2, 18, 1775-1786). Enfin en Allemagne, les principaux représentants de l'école de Mannheim composent des symphonies à quatre parties qui, sous la plume de J. Stamitz, A. Filtz, F. X. Richter, annoncent, entre 1755 et 1760, les nombreux quatuors de Haydn et Mozart, ceux-ci respecteront, avec de plus en plus d'adresse, les règles énoncées par Quantz.

Que reste-t-il de tous ces essais ? Peu de chose ! La plupart des ouvrages cités sont tombés dans l'oubli. Seuls les connaissent, les apprécient les historiens de la musique et quelques artistes. Mais, si modestes soient-ils, ils furent les jalons indispensables grâce auxquels purent éclore les quatuors de trois grands compositeurs : Boccherini, Haydn et Mozart. Ils dominent la fin du siècle et nous allons maintenant les étudier en détail.

Boccherini

Dans l'histoire du quatuor, L. Boccherini occupe une place très spécifique. Point d'aboutissement d'une longue période de maturation, il lui revient l'honneur de donner pour la première fois au genre une forme achevée. Son intelligence, sa souplesse d'adaptation lui font trouver aussi les combinaisons inattendues grâce à l'adjonction de partenaires variés aux quatre instruments de base. Le résultat est si heureux que ces essais seront repris par les compositeurs des siècles suivants. Enfin sa production est d'une richesse exceptionnelle. Pendant plus de quarante ans, de 1760 à 1804, se succède un total impressionnant de trois cent sept œuvres, soit cent dix quatuors à cordes, cent douze quintettes à deux violoncelles, vingt-huit

deux altos, dont certains restent encore inédits, douze quintettes avec forte-piano, vingt-six avec flûte ou hautbois, neuf avec guitare et sept sextuors à cordes, sans préjudice de quelques *nocturnes* et d'un octuor avec instruments à vent.

La carrière de l'artiste explique la genèse de ces partitions. Dès son plus jeune âge, à Lucques, Boccherini a pour partenaires les violonistes Manfredi et Nardini, l'altiste Cambini. Il travaille l'écriture avec Sammartini, établi à Milan. Il est donc l'héritier d'une brillante tradition de virtuoses et de compositeurs italiens qui lui vaut la notoriété. Son trio à cordes (*op.* 1, 1760), ses six quatuors (*op.* 2, 1761) sont annoncés dans *le Mercure de France* lorsqu'il vient faire ses débuts au Concert spirituel un peu plus tard, en 1768. Dès lors, les grands éditeurs parisiens : Veniers, La Chevardière, Sieber ou Pleyel, le publieront avec une grande régularité.

A partir de 1769, Boccherini s'installe en Espagne sous la protection de l'infant Dom Luis, frère de Charles III. Le quatuor du roi est constitué par une seule et même famille : les Font. Voilà qui incite notre auteur à poursuivre sa production pour cette formation. Pourquoi écrit-il aussi des quintettes à deux violoncelles ? Pour se joindre aux Font de temps en temps ; pour honorer également un de ses collègues, le violoncelliste français Jean-Pierre Duport qui fait de fréquents séjours en Espagne de 1771 à 1773. Les trois livres de six quintettes des *op.* 11 et 13 paraissent à ce moment. Plus tard enfin, il reprendra cette formation en hommage à Frédéric-Guillaume II de Prusse, son protecteur, amateur fervent du violoncelle. Quant à ses dernières œuvres elles mettent en valeur trois instruments qui reprennent essor à la fin du siècle : le piano, la guitare, l'alto. Mais elles ne sont pas de notre ressort.

Trois qualités marquent l'ensemble de cette œuvre :

une incroyable facilité d'écriture, un intarissable jaillissement d'idées, une souplesse d'adaptation qui en fait le reflet de la pensée de son temps. Elles permettent à l'auteur d'adopter successivement tous les plans pratiqués à l'époque : celui de la sonate à l'italienne à deux thèmes avec une réexposition sommaire ; celui plus élaboré de la sonate classique comportant développements, parfois fugato, réexposition et coda. En avance sur son temps, il ira même jusqu'à essayer une ébauche de procédé cyclique en rappelant dans les derniers mouvements de ses œuvres certaines idées énoncées dans l'introduction.

Au-delà de ces procédés techniques, son inspiration reflète, dans sa variété, les styles qui évoluent avec tant de rapidité entre 1760 et 1800. Elle va de la complexité, voire du maniérisme caractéristique des années 1760, à un retour vers la simplicité plus ordonnée de la fin du siècle. Mais elle inclut aussi les premiers accents romantiques contemporains du *Sturm und Drang*. Ils se traduisent par les nombreuses nuances qui émaillent ses partitions. On a parfois trouvé ce style fade, sans vigueur, au point d'attribuer à l'auteur le sobriquet « la femme de Haydn ». De fait, les deux compositeurs se sont bien connus grâce à un de leurs éditeurs communs : le Viennois Artaria, qui transmettait leurs lettres d'admiration réciproque. Mais le reproche est injuste, car ces œuvres, d'une grâce certes un peu compliquée, savent prendre à l'occasion une gravité sereine, parfois tragique. Enfin Boccherini est le premier à avoir donné sa vie interne au quatuor. Certes, la prééminence du premier violon en reste le principe de base, mais l'équilibre des parties devient vivant, intéressant, grâce à leur indépendance et à l'apparition en soliste de chaque partenaire tour à tour. Ajoutons que, écrites pour les plus grands virtuoses du moment, ces pages, d'une technique très difficile, présentent

le piment de recherches instrumentales pittoresques et variées telles que le jeu sur le chevalet *(ponticello)*, les harmoniques, les ricochets, etc.

Boccherini va exercer un gros ascendant sur ses contemporains. Il précède Haydn dont les premiers *opus*, écrits entre 1755 et 1760, sont loin de posséder la qualité de ceux du maître de Lucques à pareille époque. Les quatuors et quintettes viennois de Mozart, en 1787-1790, reflètent leur influence. Pendant le Directoire, les œuvres de l'auteur — « le sentimental par excellence » comme l'appelle Grétry — atteindront l'apogée de leur rayonnement. Puis celui-ci sera étouffé par la poussée romantique.

Ainsi donc Boccherini est bien le point d'arrivée des efforts du XVIII[e] siècle pour trouver l'équilibre d'une forme nouvelle. Mais il ouvre aussi la voie aux innovations des compositeurs romantiques.

Haydn

Parmi les nombreuses formes musicales qu'il a pratiquées, les soixante-seize quatuors de Haydn — soixante-dix-sept si l'on compte *les sept Paroles du Christ* — tiennent dans l'œuvre du compositeur une place privilégiée. Les premiers paraissent quand il a vingt-cinq ans, et il écrira le dernier à soixante et onze ans, six ans avant sa mort. Ils jalonnent donc toute sa vie et s'insèrent parmi ses symphonies, opéras, trios et innombrables sonates.

Dans cet ensemble, nous distinguerons trois périodes : entre 1755 et 1771 paraissent dix-huit quatuors. Ces œuvrettes de début, alertes, aimables, sont publiées en France chez Venier sous le titre de *Symphonies pour deux violons, alto et basse*, dans la rubrique « Les noms inconnus, bons à connaître ». Avec Boccherini, Stamitz, Jomelli, Haydn se trouve en bonne compagnie... En fait, leurs cinq mouvements de facture assez libre les rapprochent plutôt des séré-

nades. Les instruments à archet dialoguent entre eux sans la présence du clavecin, mais le premier violon reste le principal protagoniste. Les *opus* 9 et 17, particulièrement concertants, trahissent l'intérêt que suscitent les grands violonistes du temps comme Tartini en Italie ou Leclair en France, pour ne citer que deux noms parmi les plus célèbres.

La seconde période va de 1771 à 1793. Elle comprend les *opus* 20 à 55. Les six quatuors de l'*opus* 20 (1772) subissent l'influence de K. P. E. Bach pour lequel Haydn professait la plus vive admiration. « Il est le père, nous sommes les enfants », disait-il à son sujet. C'est dire le progrès qu'ils marquent dans la conduite des développements, avec la complexité de leurs fugues à deux, trois et quatre voix. En 1776, l'auteur présente le cinquième d'entre eux à Gluck, lors de leur rencontre à Vienne.

A la même période appartiennent l'*opus* 50 (1787) surnommé les « quatuors prussiens », l'*opus* 55 (1788), qui ne comprend que trois œuvres, et l'*opus* 64 (1790). Nous réserverons une place à part à l'*opus* 51 : *les Sept Paroles du Christ* ; elles groupent une suite de pièces religieuses composées pour les services de la Semaine Sainte, et destinées à être intercalées entre les sermons. La partie vocale, postérieure, a été rajoutée par le frère de l'auteur, Michel Haydn.

Mais les œuvres majeures appartiennent à la troisième période qui s'étend de 1793 à 1803. En 1793, les *opus* 71 et 74 voient le jour, composés ensemble et comprenant chacun trois quatuors. Ils sont appelés « quatuors londoniens » ou « quatuors Salomon », du nom du violoniste qui les commanda à l'auteur. Ils marquent une étape dans le genre. Pour la première fois, ils s'adressent non plus à une audience limitée : les salons aristocratiques des riches mécènes autrichiens ou hongrois, mais au grand public de Hanover Square qui se presse aux *Salomon's Concerts*. La

comparaison avec l'*opus* 64, né probablement à Esterhazy, permet de saisir cette évolution. Ces derniers possédaient une forme compliquée de nombreux détails ; l'auteur y commençait sans introduction, sûr de l'attention d'un public averti. Désormais, les quatuors s'ouvriront par un bref prologue de style symphonique. La ligne des thèmes se simplifie, quitte à frôler parfois la facilité, comme dans l'*opus* 71. Car en 1793 s'est déjà manifesté un esprit nouveau, recherchant une expression plus dépouillée. De ce fait, les mouvements lents prennent de l'importance ; la densité de la mélodie est renforcée par des trouvailles harmoniques. Parmi les œuvres de ce groupe, le deuxième quatuor de l'*opus* 71, et le troisième de l'*opus* 74, plus connu sous le nom du « Cavalier », sont particulièrement remarquables.

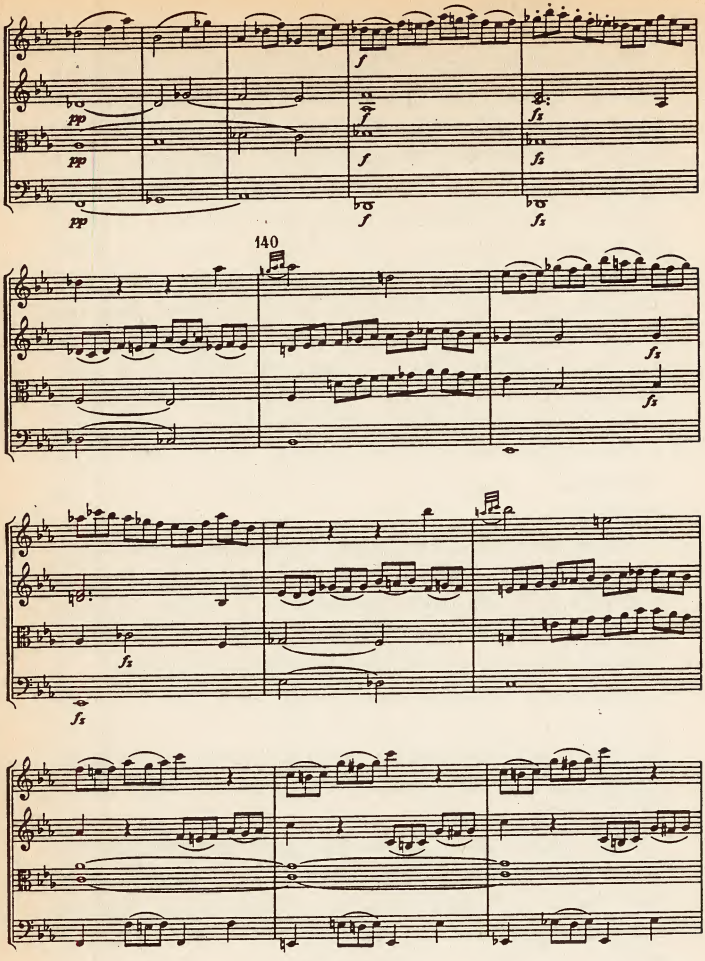
Dans ces pages s'affirme toujours la prédominance du premier violon et, en ce sens, elles évoquent bien la personnalité de leur dédicataire. Salomon, un Allemand né à Bonn, émigré en Angleterre vers 1780, possédait un niveau supérieur à ce Luigi Tommasini que Haydn avait connu comme *Konzert Meister* de l'orchestre du prince Esterhazy. Il se tenait très au fait des derniers progrès techniques révélés à l'Angleterre par Viotti. Pourtant, si la partie de premier violon reste d'une difficulté transcendante, elle n'entrave pas le dialogue avec ses partenaires. On en appréciera la vivacité dans les premier et quatrième mouvements de l'*opus* 71, n^{os} 1 et 2, ou dans le n° 3 de l'*opus* 74.

Quatre ans après, en 1797, Haydn écrit les six quatuors de l'*opus* 76 qui soulignent l'évolution déjà indiquée. On y remarque une plénitude sonore, un équilibre des voix, une qualité, une profondeur des idées qui n'exclut nullement la gaieté... celle des menuets par exemple. La forme se stabilise en adoptant le plan de la sonate monothématique, laissant une large place, dans le travail des thèmes, aux dévelop-

pements fugués. Certains nous sont familiers, tel le deuxième, surnommé « les Quintes », à cause du thème initial descendant du premier violon ; tel aussi le troisième, dit le « quatuor de l'Empereur », car la mélodie de son second mouvement deviendra l'hymne national autrichien. Mais que dire du quatrième, qui contient peut-être les pages les plus tendres que Haydn ait écrites, ou du sixième, avec son admirable *Fantasia-Adagio* ? L'*opus* 77 paraît en 1799. Il ne contient que deux quatuors, mais atteint la même perfection. Il est dédié au prince Lobkowitz, ce mécène enthousiaste, appelé à jouer un si grand rôle dans la vie musicale viennoise de l'époque. Le second présente une sorte d'achèvement de l'art du quatuor de Haydn. De forme monothématique, sa mélodie jaillit et se transforme, puisant en elle-même les éléments nécessaires à son évolution, se métamorphosant parfois pour prendre un caractère très différent. Le développement, toujours solidement structuré, reste accessible sans nécessiter une écoute trop intellectuelle ou analytique. Le dernier mouvement, plus important que de coutume, est peut-être aussi le plus remarquable par sa verve, sa fantaisie, son dialogue équitablement réparti.

C'est là le feu d'artifice final, car il y a peu à dire sur l'*opus* 103, resté incomplet avec deux mouvements seulement : un *adagio* et un menuet.

Au terme de cette analyse se dégage le rôle spécifique joué par Haydn dans l'évolution du genre. Il l'a pris à ses débuts pour le transformer totalement. A travers son œuvre, on peut suivre non seulement le développement de la forme vers plus de logique, plus d'équilibre, mais aussi le passage du style recherché — voire un peu maniéré — du milieu du XVIII^e siècle vers une ligne épurée et expressive qui contient déjà en germe la sensibilité des premiers Romantiques.



Extrait du quatrième mouvement, *Finale Presto*, du quatuor en *ut* majeur, *op.* 76, n° 3, *l'Empereur*. L'écriture aérée accorde la prédominance aux deux violons.

Mozart

On connaît trop les liens qui unissent Haydn à Mozart pour qu'il soit nécessaire d'y revenir dans cet ouvrage. Ils sont tissés par l'affection et l'admiration entre ces hommes de générations différentes, mais appartenant à une société qui modèle profondément chacun de ses membres, et détermine un style musical particulier. Rarement cette affinité aura été aussi visible que dans les quatuors. Relation de maître à disciple qui, pour s'incarner en particulier dans les six quatuors dédiés par le jeune Wolfgang à son « cher et célèbre ami », s'exercera sur toute sa production dans ce genre. Mais non pas relation de dépendance, car l'illustre aîné n'hésitera pas à adresser à son génial élève le témoignage d'une affectueuse admiration suscitée par une personnalité hors du commun.

L'œuvre de Mozart comporte un ensemble de vingt-sept quatuors, dont trois pour flûte, violon, alto et violoncelle, et un pour hautbois et les mêmes instruments. Nous n'aurons pas à les étudier ici. Parmi les vingt-trois autres, une dizaine demeure célèbre.

Il y a peu à dire sur les œuvres du début : un premier quatuor écrit à Lodi, en 1770, à l'âge de quinze ans, et les six quatuors K. 155 à 160, dits « milanais », en raison du lieu où ils furent écrits, fin 1772-début 1773.

Mais cette année-là, Mozart rend une première et brève visite à Haydn et découvre les derniers quatuors que le maître a écrits, l'*opus* 17 et surtout l'*opus* 20, appelé les *Sonnenquartette*. Sur-le-champ il se remet à l'ouvrage et publie, dès la fin de 1773, une nouvelle série de six quatuors. L'influence de Haydn transparaît à l'évidence dans leur style beaucoup plus contrapuntique que celui des précédents. Les

fugues finales du premier et du sixième, en particulier, sont d'une facture très remarquable.

Quelques années s'écoulent. Mozart semble oublier le genre lorsque, en 1781, Haydn publie son *opus* 33. Il déclenche chez Mozart un nouvel enthousiasme et provoque la création de six quatuors. Le premier (K. 387), écrit dès décembre 1782, les autres (K. 421, 428, 458, 464 et 465), entre 1783 et 1785. Dans sa dédicace, adressée à Haydn, leur auteur reconnaît sa dette envers son aîné. Le progrès est considérable. Le style coule, libre et souple, au service d'une étonnante profondeur de pensée. Cependant, s'ils soulèvent l'enthousiasme de leur dédicataire, ils suscitent aussi de sévères critiques. L'éditeur italien Artaria ne va-t-il pas jusqu'à les renvoyer comme « pleins de fautes » et « injouables » ?

La postérité ne devait pas entériner ce jugement. Deux d'entre eux retiennent particulièrement les suffrages : le quatrième et le sixième. Le quatrième (K. 458) est surnommé « la Chasse », en raison de son premier mouvement basé sur les quintes imitant le cor. Son mérite principal ne réside pas dans ce procédé fort à la mode à l'époque. mais dans la ligne des thèmes très enlevés et dans leur structure bien conduite. Le fait est rare, en particulier dans les derniers mouvements des œuvres du temps, généralement des rondos insouciants, dans le caractère comme dans l'écriture. On ne peut que le souligner et restituer à Mozart le mérite d'avoir accordé autant d'importance à la fin de ses quatuors qu'à leur début. Quant à l'*adagio*, sa profondeur, son intensité en font un chef-d'œuvre.

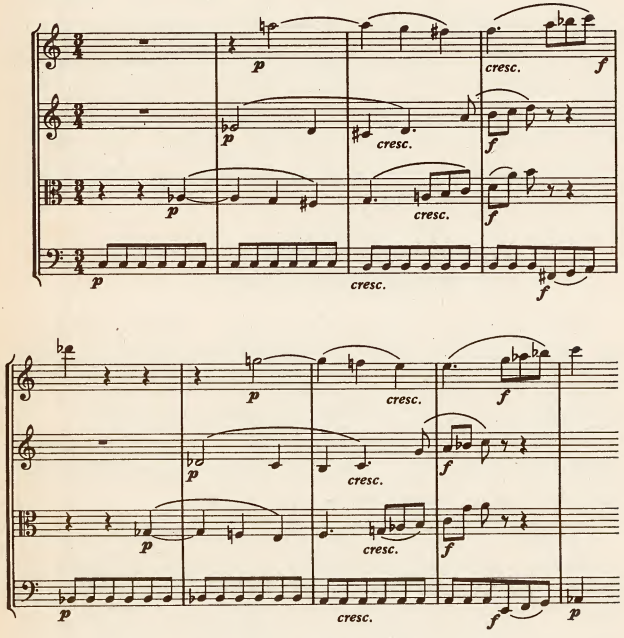
Le dernier de cette série (K. 465) tient une place à part en raison de son introduction qui lui a valu le surnom « les Dissonances ». On s'est étonné de son caractère inhabituel : frottements de fausses relations, résolutions inattendues, incertitude d'une tonalité qui

ne s'affirmera que dans l'*allegro*. On a cru longtemps à des recherches harmoniques. Certains historiens y voient maintenant non pas un essai, mais une volonté délibérée pour traduire le chaos que la lumière dissipe progressivement. Pourquoi ce thème, dans une société où règnent l'ordre et la logique ? Un mois avant l'achèvement de ce quatuor, le 14 décembre 1784, Mozart a été admis au sein de la franc-maçonnerie. Evénement majeur de sa vie ! Le rite de la cérémonie comprenait l'introduction du disciple dans le Temple, les yeux bandés pour symboliser son ignorance de la Connaissance ; puis, après une série d'épreuves en guise d'initiation, on lui enlevait son bandeau, et il recevait alors la lumière de la Révélation. Le climat étrange de cette introduction, suivie de la certitude de la tonalité d'*ut* majeur de l'*allegro*, seraient-ils pour Mozart un moyen de faire revivre cette cérémonie, comme il le fera plus tard dans *la Flûte enchantée* ?

La contribution de Mozart au genre du quatuor ne s'arrête pas là. En 1789, une commande du roi de Prusse Frédéric-Guillaume II allait susciter trois œuvres nouvelles auxquelles on a donné le nom de « quatuors prussiens » (K. 575, 589 et 590). Grand amateur de musique, Frédéric accueillait à sa cour tout ce que l'Europe comptait d'interprètes et de compositeurs en renom. Il jouait de la viole de gambe qu'il abandonna bientôt pour le violoncelle. Les plus grands virtuoses l'avaient initié à la technique de cet instrument : l'Italien C. Graziani, le Français J.-P. Duport. Mozart ne pouvait que déférer au désir du souverain et réserver à la basse un rôle de choix. De fait, le violoncelle s'affirme ici avec une vigueur assez exceptionnelle pour l'époque. Du même coup, pour restaurer l'équilibre, le niveau des partenaires est appelé à s'élever. L'intérêt de ces pages se situe donc avant tout au plan de la virtuosité ; une virtuosité qui reste plutôt à cette époque l'apanage

des œuvres que les interprètes écrivent souvent eux-mêmes pour leur instrument. Par contre, profondeur de pensée et intensité des sentiments y perdent un peu de leur qualité par rapport aux quatuors précédents.

Terminons cette étude en mentionnant les deux quatuors avec piano, dans lesquels ce dernier se taille la part du lion, et les six quintettes. Deux d'entre eux font appel aux instruments à vent : cor en 1782 (K. 407), clarinette en 1789 (K. 581) ; quatre autres à un alto supplémentaire. Ils s'échelonnent entre 1787 et 1790. La formule constitue-t-elle une innovation ? Pas tout à fait car Boccherini a déjà



Début du quatuor « Les Dissonances » (K. 465).

écrit à l'époque ses quintettes à deux violoncelles, privilégiant ainsi son instrument. Ici Mozart met en scène l'alto qu'il aime et pratique de temps à autre.

Nous avons, au début de cette étude, mis l'accent sur la filiation des quatuors de Mozart par rapport à ceux de Haydn. Il nous faut maintenant souligner l'apport personnel du compositeur. Il concerne surtout le domaine de la structure du genre. En donnant au finale plus d'importance et de logique, Mozart enserre le quatuor à l'intérieur de deux mouvements d'égale puissance qui donnent à l'ensemble plus d'assise. De même, l'intérêt et la vie du dialogue instrumental se développent grâce à un échange mieux réparti entre les partenaires. Rappelons combien, à la même époque, les quatuors Salomon de Haydn établissaient la prédominance du seul premier violon ! Enfin le style un peu rationnel de Haydn ose s'adoucir pour laisser passer certains chromatismes, certains accents profonds, voire douloureux. Le lyrisme, la tendresse de ces pages, sans jamais altérer la simplicité de la ligne, portent l'empreinte de l'âme du compositeur...

Caractères du quatuor à la fin du XVIII[e] siècle

Au terme de la période que nous venons d'étudier, on peut se demander pourquoi le quatuor connaît un succès croissant, au point que les compositeurs l'adoptent comme forme musicale nouvelle.

Deux raisons expliquent ce fait : les progrès simultanés de la facture, de la technique instrumentales, et la présence d'un public très ouvert.

On sait le rôle joué par le siècle des Lumières dans le domaine de la facture des instruments. Il examine, ordonne et trie les essais de ses prédécesseurs, leur apporte des améliorations, tout en poursuivant ses recherches personnelles pour découvrir de nouveaux

agents sonores. Ayant perfectionné entre autres le clavecin, la flûte traversière, les familles des violes et des violons, il compte aussi à son actif le développement de la harpe ou du pianoforte modernes à partir d'ancêtres très modestes, et la création de la clarinette ou de la viole d'amour, sans modèle préalable. Il offre ainsi aux périodes à venir la plus grande partie d'un ensemble instrumental à la fois cohérent et varié. Parmi les violons, apparus dès le XVI^e siècle, il choisit de ne conserver que les trois tessitures indispensables : l'aigu (le violon), le médium (l'alto) et le grave (le violoncelle). Sur ces bases limitées, il construit des spécimens dont la perfection a pu être égalée, mais jamais dépassée. Trois noms de luthiers italiens l'illustrent brillamment : Niccolò Amati, Giuseppe Guarnerius del Gesù et Antonio Stradivarius.

A cette éclosion d'instruments si remarquables s'associe étroitement le développement de la virtuosité des interprètes. Corelli, Tartini et Viotti en Italie, Leclair ou Gaviniès en France, en sont les meilleurs représentants pour le violon, alors que, avec un peu de retard, Boccherini, les frères Janson et Duport font sortir le violoncelle de son anonymat. L'alto reste encore dans l'ombre et devra attendre le XX^e siècle pour se trouver promu au rang de soliste.

Logiquement, la réunion de ces trois tessitures semblerait devoir former le trio à cordes. En fait, Haydn en a écrit une bonne trentaine, qui ne comptent pas parmi ses œuvres de premier plan, et, en dehors du magnifique *Divertimento* (K. 563, 1788), Mozart semble s'être peu attaché à cette formule, D'où vient alors cette préférence des compositeurs pour le quatuor ? Sans doute parce que la présence de ce second violon, apparemment de trop, permet, en jouant dans un registre plus grave que le premier, de passer sans heurt de l'aigu au médium, tout en

étoffant l'ensemble. Il apporte donc à la fois homogénéité et plénitude. D'ailleurs, l'évolution se fera non pas dans le sens du dépouillement, mais dans celui de l'enrichissement. Avec Boccherini et Mozart apparaissent les prémices de plusieurs tentatives dans cette voie au siècle suivant. Hommes et outils, tout est donc prêt pour cette conversation à quatre, à mi-chemin entre le dialogue de la sonate et l'ampleur des quatre voix des premières symphonies dont se détachent ici les solistes.

Or il se trouve aussi un public pour accueillir cette forme nouvelle. Un public de spécialistes d'abord, mais aussi un public plus large d'amateurs souvent passionnés.

Les spécialistes ? Ce sont d'abord les compositeurs qui pratiquent cette formule non seulement plume, mais archet en main, pour mieux expérimenter sans doute ce nouvel équilibre sonore. A Vienne, vers 1784, certaines soirées intimes réunissaient Haydn au premier violon, Dittersdorf au second et Mozart à l'alto. Les spécialistes sont encore les interprètes : en 1785, à Paris, Viotti n'instaure-t-il pas des matinées de quatuor tous les dimanches, à l'hôtel de Chartres ? Mais ces œuvres s'adressent aussi à une audience plus large. Dans les cours des souverains et les salons aristocratiques, le « quatuor de violons » remplace en somme les ensembles de violes de jadis. Nous avons déjà fait allusion au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, avide de tenir sa place de violoncelliste ; mais le prince Esterhazy a joué le même rôle d'instigateur auprès de Haydn, et, à Vienne, autour de l'archiduc Rodolphe, le prince Lichnowsky instaure des séances hebdomadaires de quatuor tous les vendredis matin. Son beau-frère, le futur prince Rasumowsky, est lui aussi passionné de musique ; nous verrons bientôt la place qu'ils tiennent tous deux dans la genèse des quatuors de Beethoven. Enfin,

débordant ces cadres aristocratiques un peu fermés, le quatuor commence à toucher de plus larges publics. Rappelons-nous les concerts Salomon à Londres et le succès que Haydn y remporte.

Devant cet intérêt, peut-on considérer le quatuor à cordes comme un genre déjà structuré, possédant ses règles propres ? Sans aucun doute, car il n'est pas dans les habitudes de compositeurs comme Haydn ou Mozart de ne pas couler leur pensée dans des structures satisfaisantes pour la logique et la raison. Cette mise en ordre est d'ailleurs facilitée par la longue préparation des ensembles un peu hétérogènes du début du siècle. Le travail s'exerce à la fois sur la forme et sur le rôle dévolu à chaque partenaire. Spontanément, la forme du quatuor va se modeler sur celle de la sonate. Comment s'en étonner à une période où celle-ci vient de s'organiser en un ensemble cohérent ? On retrouvera donc la succession de quatre mouvements très personnalisés. Le premier, un *allegro* modéré, donne un aperçu du caractère général de l'ouvrage. Le second — *largo adagio* ou *andante* — constitue la partie méditative. Son plan, plus flou, adopte tantôt celui de l'allegro à deux parties, tantôt celui d'un thème à variations. Le troisième est un *menuet*, seule pièce à garder, au sein du quatuor comme de la sonate, la tradition des danses des anciennes suites. Divisé en deux moitiés de tons différents mais voisins, il se termine par la reprise intégrale de la première partie. Quant au finale, il emprunte souvent la forme d'un rondo de style badin et léger ; nous avons vu que sa transformation en un *allegro* plus construit constituait un apport original de Mozart. La similitude de la forme du quatuor et de la sonate ne se borne pas au cadre extérieur. Elle se poursuit jusque dans le plan interne de chaque mouvement, dans celui des allegros en particulier. Monothématiques chez Haydn, dithéma-

tiques chez Mozart, ils contiennent l'exposition d'une ou deux idées principales, un développement, une réexposition. Le développement, bâti sur des motifs accessoires tirés des thèmes principaux, constitue en général la partie la plus logique, la plus intellectuelle aussi ; l'utilisation de l'écriture contrapuntique donne de simples imitations et entrées successives ou une fugue savante à deux, trois et même quatre voix.

Cette influence de la sonate sur le quatuor ne se limite pas à la fin du XVIII^e siècle ; nous la verrons se poursuivre jusqu'à la période contemporaine, à travers des évolutions et découvertes variées qui en renouvelleront l'aspect.

Mais la domination exercée par la sonate s'arrête au domaine de la forme car, dans cette conversation à quatre, le rôle joué par chaque instrument est autrement complexe que dans le dialogue de la sonate. Dès la fin du XVIII^e siècle, il est fermement établi. Le premier violon est le chef incontesté de l'ensemble. Il possède initiative des thèmes, responsabilité du mouvement et virtuosité. De temps à autre, il abdique un peu de son autorité pour accompagner. Le second violon a un rôle plus modeste. Il reprend au vol le discours de son partenaire, mais plus souvent le ponctue ou le double à la tierce ou la sixte inférieure. Sa partie est plus difficile à discerner pour l'auditeur, car elle apparaît sporadiquement au gré des motifs intéressants ou secondaires. Complément du violon au grave, le violoncelle, ancienne basse d'accompagnement, garde, chez Haydn surtout, ce caractère de fondement indispensable de l'édifice harmonique. Mais nous avons vu que Mozart, surtout dans ses « quatuors prussiens », savait lui confier une partie aussi expressive, aussi difficile que les autres. Au centre, reliant violons et violoncelle, se tient l'alto, à mi-chemin entre la légèreté des premiers et la rondeur du dernier.

Un extrait des *Lettres italiennes sur Haydn* de Giuseppe Carpani, publiées en 1812, campe de manière très exacte les rôles des partenaires respectifs. Stendhal le reprendra en 1814 dans sa *Vie de Haydn*. Ces quelques lignes résument avec humour ce que nous venons d'exposer : « Une femme d'esprit disait qu'en entendant les quatuors de Haydn elle croyait assister à la conversation de quatre personnes aimables. Elle trouvait que le premier violon avait l'air d'un homme de beaucoup d'esprit, de moyen âge *(sic)*, beau parleur, qui soutenait la conversation dont il donnait le sujet. Dans le second violon, elle reconnaissait un ami du premier, qui cherchait par tous les moyens possibles à le faire briller, s'occupait très rarement de soi, et soutenait la conversation plutôt en approuvant ce que disaient les autres qu'en avançant des idées particulières. Le violoncelle était un homme solide, savant et sentencieux. Il appuyait les discours du premier violon par des maximes laconiques mais frappantes de vérité. Quant à l'alto, c'était une bonne femme un peu bavarde, qui ne disait pas grand-chose et cependant voulait toujours se mêler de la conversation. Mais elle y portait de la grâce et, pendant qu'elle parlait, les autres interlocuteurs avaient le temps de respirer. On voyait cependant qu'elle avait un penchant secret pour le violoncelle qu'elle préférait aux autres instruments. »

Tableau chronologique des quatuors du XVIII[e] siècle

Dates	*Italie*	*France*	*Allemagne*
1704	T. Albinoni, Sonate e Balletti a 4°, *op.* 3 et 18		
1715	A. Scarlatti, sonate a 4° senza cembalo		
Avant 1740	C. Ferrari, 6 sonate a 4°, *op.* 3 Francisconi, *op.* 2 G. Tartini, concerti a 4°		
1740	B. Galuppi, 6 quartetti + 1 concerto d'introduction	G. Guillemain, 6 concertinos à 4 parties, *op.* 7	
1741	P. Locatelli, 6 concerti a 4°, *op.* 7		
1743		G. Guillemain, *Conversations galantes et amusantes*, *op.* 12	
1749		J.-J.-C. de Mondonville, 6 sonates à 4	
1751		A. Dauvergne, *Concerts de symphonies pour le quatuor d'archets*, *op.* 3 et 4	
1755 à 1760	G. Latilla, 6 sonate a 4 parti		J. Haydn, 3 quatuors, *op.* 1, 2, 3 J. Stamitz, 6 symphonies à 4 parties, *op.* 2, 3 A. Filtz, 6 symphonies à 4 parties, *op.* 1, 2
1761	L. Boccherini, *op.* 2		
1762	C. Lidarti, sinfonie a 4°, *op.* 2	F. Gossec, 6 symphonies dont les 3 dernières sont en quatuor, *op.* 6	P. von Camerloher, sinfonie a 4° F. X. Richter, 6 quatuors, *op.* 3
1765	Giordani, *op.* 2		C. G. Toeschi, symphonies à 4
1769-1770	L. Boccherini, *op.* 8 et 9		J. Dussek, quartett divertimenti
1771	L. Boccherini, quintettes à 2 vc., *op.* 10 et 11	F. Gossec, 12 quatuors, *op.* 14 et 15	M. Haydn, 3 quartett. Sérénades
1772	Sacchini, quartetti	Capron, 2 recueils de 6 quatuors	J. Haydn, *Sonnenquartette*, *op.* 20

1773 à 1775	L. Boccherini, quartetti, *op.* 15-19 A. Sacchini, quartetti Piozzi, quartetto con p. forte, *op.* 4	P. Vachon, 6 quatuors, *op.* 1 Chevalier de Saint-Georges, 6 quatuors	W. A. Mozart, quatuors dédiés à Haydn, K. 168-173
1776 à 1780	G. B. Cirri, *op.* 10 G. Cambini, *op.* 1 et 2 L. Boccherini, *op.* 18 à 21 ; 6 sextuors à cordes, *op.* 32	J.-B. Bréval, 6 quatuors, *op.* 1 et 2	
1781	L. Boccherini, quatuors, *op.* 33	N. Chartrain, *op.* 12 J.-B. Bréval, *op.* 7	J. Haydn, *op.* 33
1782-1784			W. A. Mozart, 6 quatuors à Haydn, K. 387-465
1786		J.-B. Bréval, quatuors, *op.* 18 M.-A. Guénin, 6 quatuors	W. A. Mozart, quatuors, K. 499
1787 à 1790	L. Boccherini, *op.* 39 à 43	E. Barrière, 3 livres de quatuors concertants	J. Haydn, quatuors prussiens, *op.* 50 ; quatuors, *op.* 54, 55, 64 W. A. Mozart, 6 quintettes à 2 altos, K. 515-516 ; 593-614 ; 3 quatuors prussiens, K. 575, 589, 590 ; quintette av. clarinette, K. 581
1793	L. Boccherini, *op.* 46		J. Haydn, quatuors Salomon, *op.* 71 et 74
1797	L. Boccherini, 6 quintettes av. p.f., *op.* 56		J. Haydn, quatuors, *op.* 76 *(Les Quintes, L'Empereur)*
1799	L. Boccherini, 6 quintettes av. guitare, *op.* 57		J. Haydn, 2 quatuors Lobkowitz, *op.* 77 L. Beethoven, septuor, *op.* 26
1801	L. Boccherini, 6 quintettes à 2 al., *op.* 60		L. Beethoven, 6 quatuors, *op.* 18
1802	L. Boccherini, 6 quintettes à 2 al., *op.* 62		
1803			J. Haydn, quatuors, *op.* 103, 2 mouvements (†) L. Beethoven, quintette à 2 altos, *op.* 29
1804	L. Boccherini, 2 quatuors, *op.* 64, 1 inachevé (†)		

CHAPITRE II

LE XIX^{e} SIÈCLE

Introduction

La fin du XVIII^{e} siècle apporte avec elle bien des bouleversements. Si les plus spectaculaires affectent les régimes politiques et sociaux, les plus profonds, les plus durables, transforment mentalités et sensibilités. Les arts, qui ont pour vocation d'en donner une expression plus subtile que le verbe, s'en trouvent considérablement modifiés.

De ces changements, nous n'avons pas à faire ici l'inventaire. Rappelons seulement les plus significatifs : le développement de la symphonie qui satisfait l'aspiration romantique de puissance ; les premiers récitals des virtuoses, qui proclament à leur manière une affirmation de soi de plus en plus véhémente. Quant au concerto de soliste, en mettant en présence un seul artiste face à l'orchestre, il fait le lien entre ces deux formes divergentes. Oui vraiment, le monde de la finesse, de la discrétion,semble révolu !

Deux conséquences découlent de ces transformations : un renouvellement des instruments, d'abord. Violes, clavecins, flûtes à bec qui savaient si bien évoquer la délicatesse disparaissent au profit des violons, pianoforte, clarinettes, dont les sonorités plus intenses peuvent aussi se graduer. D'autre part, le jeu de ces derniers évolue grâce à l'éclosion d'une technique audacieuse qui affronte et maîtrise les difficultés.

Dans ce contexte, que devient la musique de

chambre ? Peut-elle encore garder sa place, conserver son audience privilégiée, alors que le public a pris l'habitude de se presser, nombreux, dans les salles de spectacle ? A-t-elle même sa raison d'être au milieu de cette quête de puissance, de spectaculaire ?

Sans aucun doute, car le quatuor, qui en est l'expression nouvelle, ne fait que se mettre au service d'une des tendances éternelles de la musique : cimenter les contacts humains, permettre aux êtres de se retrouver, de participer ensemble à la création d'une œuvre d'art, apporter aux amateurs la récompense d'austères heures d'études. Aussi, quand les salons aristocratiques que fréquentent Haydn ou Beethoven au début du XIX^e siècle se fermeront peu à peu, seront-ils relayés très naturellement par ceux plus simples, mais tout aussi enthousiastes de la bourgeoisie, où graviteront Schubert, Schumann et Brahms.

De plus, tard venu dans le XVIII^e siècle, le quatuor a résolument joué la carte de l'avenir. Les partenaires qui le composent sont, à l'époque, les instruments du futur, promis à une riche destinée. Les œuvres qu'il interprète ont été créées pour lui sur les moules récents mais solides de la sonate bithématique. Il est donc à la fois assez moderne pour correspondre aux besoins de la sensibilité nouvelle, assez stable, assez structuré aussi pour pouvoir évoluer doucement, sans éclats, sans reniements. C'est bien ce qu'il va faire tout au long du XIX^e siècle.

Evoluer ? C'est d'abord pour lui s'élargir, accepter un ou deux autres partenaires de la même famille : un alto, un violoncelle de plus, pour se transformer en quintette, en sextuor à cordes. Schubert, Brahms, mais aussi Onslow, Cherubini, marcheront sur la voie tracée par Boccherini et Mozart, officialiseront ce qui n'était alors que tentatives isolées.

Evoluer, c'est encore accueillir les nouveaux venus comme le pianoforte, dès qu'il arrive à une facture,

Tableau chronologique des quatuors du XIX^e siècle (première moitié : 1799-1850)

Dates	*Beethoven*	*Weber*	*Schubert*	*Mendelssohn*	*Schumann*	*Divers auteurs*
1799	Septuor, *op.* 26					
1801	6 quatuors, *op.* 18					
1803	Quintette 2 altos, *op.* 29					
1807						L. Spohr, 1^er quatuor, *op.* 4, des 34 quatuors → 1857
1808	3 quat. Razumowsky, *op.* 59					
1809		Quatuor av. piano				
1810	Quatuor, *op.* 74, n° 10					
1810-1816	Quatuor, *op.* 95, n° 11		11 quatuors de jeunesse			L. Cherubini, 1^er des 6 quatuors
1815		Quintette av. clar., *op.* 34				
1819			Quint. *La Truite*, *op.* 114			
1820			Quartettsatz			G. Onslow, 72 quatuors

					et quintettes
1822-1824		*La jeune fille et la mort*, *op.* 29 Octuor, *op.* 166	2 quat. av. piano, *op.* 1 Sextuor, *op.* 110		→ 1853
1825-1827	5 derniers quatuors, la *Grande Fugue*, *op.* 127 à 135	15e quatuor, *op.* 161	3e quat. av. piano, *op.* 3 2 quatuors, *op.* 12-13 1er quintette, 2 al., *op.* 18 Octuor, *op.* 20		
1828		Quintette 2 vc., *op.* 163			K. Reissiger, 19 quatuors et quintettes → 1859
1837					
1838			3 quatuors, *op.* 44		
				3 quatuors, *op.* 41	
1842				1 quintette, *op.* 44 Quatuor av. p.f., *op.* 47	
1845			2e quintette, 2 al., *op.* 87		L. Spohr, quintette av. p.f., *op.* 130
1847			6e quatuor, *op.* 80		

Tableau chronologique des quatuors du XIX^e siècle (deuxième moitié : 1850-1900)

Dates	*Brahms*	*Ecole tchèque*	*Ecole nordique*	*Ecole russe*	*Divers auteurs*
1855					A. Rubinstein, 3 quatuors, *op.* 17, 14 œuvres de 1855 à 1880
1860	1^er sextuor, *op.* 18				
1861	2 quatuors av. p.f., *op.* 25-26				
1864	Quintette av. p.f., *op.* 34				
1864-1865	2^e sextuor, *op.* 36				
1872				P. Tchaïkowsky, 1^er quatuor, *op.* 11	
1873	2 quatuors, *op.* 51				
1874				2^e quatuor, *op.* 22	
1875	3^e quatuor av. p.f., *op.* 60 3^e quatuor, *op.* 67			Rimsky-Korsakov, quatuor, *op.* 12	
1876		B. Smetana, 1^er quatuor « de ma vie »		P. Tchaïkowsky, 3^e quatuor, *op.* 30	
				Rimsky-Korsakov, sextuor	

1877			E. Grieg, quatuor, *op.* 27	G. Verdi, quatuor
1878		A. Dvořák, sextuor, *op.* 48 ; quatuor, *op.* 51		Rimsky-Korsakov, quatuor sur des thèmes russes
1879				A. Borodine, 1er quatuor
1881		A. Dvořák, quatuor, *op.* 61		A. Borodine, 2e quatuor
1882	1er quintette à 2 al., *op.* 88	B. Smetana, 2e quatuor		
1887		A. Dvořák, quintette avec p.f., *op.* 81		
1889		A. Dvořák, quatuor avec p.f., *op.* 87		C. Cui, 1er quatuor, *op.* 45
1890	2e quintette à 2 al., *op.* 111		E. Grieg, quatuor inachevé	
1891	Quintette av. clar., *op.* 115			
1892				P. Tchaïkowsky, sextuor, *op.* 70
1893		A. Dvořák, quatuor, *op.* 96 ; quintettes, *op.* 97, dits « américains » ;		A. Glazounow, quintette à 2 vc., *op.* 39
1895		2 quatuors, *op.* 105 et 106		

à une technique satisfaisantes qui d'ailleurs ne cesseront de progresser. Et c'est bien une preuve de la solidité de ce groupe que de pouvoir accepter de passer de la sonate à trois avec la basse continue si discrète du clavecin, au rapport de forces totalement opposé du quatuor avec clavier, où ce dernier se taille au contraire la part du lion.

Evoluer, c'est enfin continuer la tradition du « concert brisé » en scellant une nouvelle alliance avec les « vents », en particulier avec cette clarinette que Mozart avait découverte, mais dont Weber ou Brahms mettront mieux en valeur l'agilité récemment acquise.

Comment se présente sa littérature à cette époque ? Avant de passer à l'inventaire et à l'étude des œuvres, un rapide coup d'œil sur le tableau ci-après permettra de dégager une vue d'ensemble. Deux hommes dominent la scène, chacun à sa manière : Beethoven au début du siècle, Brahms dans la seconde moitié. Les dix-sept quatuors de Beethoven, écrits en vingt-cinq ans, au seuil de cette période forment un bloc important. Dédié à un groupe homogène, plein de recherches de forme et de style, il est si capital qu'il n'a pas encore cessé de servir de modèle, de référence. Au contraire, les douze œuvres de Brahms s'étagent sur près d'un demi-siècle et s'adressent à des partenaires variés. Toutes les formations y sont essayées, sauf celle du quintette à deux violoncelles. L'auteur est le seul à nous offrir une palette aussi complète.

Autour de ces deux chefs de file prennent place des ensembles importants. Ceux de Schubert, de Mendelssohn, et, à un degré moindre, de Schumann, jalonnent la première partie, assurant la prédominance du monde germanique. Ils ne possèdent pas la même solidité de construction, la même envergure que leurs modèles, mais se révèlent très attachants, car ils restituent fidèlement la personnalité de leurs auteurs. Autour

d'eux gravitent dans l'ombre les œuvres de L. Spohr, L. Cherubini, G. Onslow, un peu oubliées aujourd'hui.

A la fin du siècle, à partir de 1870, le cercle des compositeurs, resté jusque-là dans les limites géographiques étroites de la France, de l'Allemagne et de l'Italie, s'élargit pour accueillir des hommes venus de nationalités diverses, demeurées silencieuses. Le répertoire de la musique de chambre s'enrichit donc d'œuvres venues de Russie ou d'Europe centrale. Certes, ni Tchaïkowsky, Rimsky-Korsakov ou Borodine, ni même Dvořák dans son important groupe de dix-sept ouvrages ne renouvellent sensiblement la forme. Par contre, ils transforment l'inspiration en faisant passer dans leurs thèmes la fraîcheur des chants populaires de leurs terroirs. Le quatuor qui risquait de s'enliser dans les traditions académiques sclérosantes s'en trouvera vivifié et prendra un nouvel essor au seuil du XX^e siècle.

Mais revenons en 1800 pour analyser l'œuvre de celui qui, sans fonder le genre, a su lui donner un essor si remarquable qu'il en reste le maître incontesté.

Beethoven

Avant d'analyser en détail les dix-sept quatuors de Beethoven, il nous faut revenir sur le climat musical qui règne à Vienne au début du XIX^e siècle, car il explique en grande partie leur genèse.

Nous avons déjà, à propos de Haydn, évoqué le nom de certains mécènes de l'entourage de l'archiduc Rodolphe qui s'étaient montrés très ouverts à ce genre nouveau, les princes Lichnowsky et Lobkowitz entre autres. Unis par une solide amitié, ils continuent à jouer dans les quinze premières années du siècle un rôle déterminant. Or Beethoven, qui a quitté Bonn en 1792 pour venir à Vienne étudier avec Haydn, est bientôt introduit par son maître dans le salon du

prince Lichnowsky pour écouter les séances musicales qu'y donne chaque vendredi matin le premier quatuor constitué que l'on connaisse : un très jeune et remarquable ensemble en vérité ! A dix-huit ans, le premier violon, Ignaz Schuppanzigh, est le doyen. L'âge de ses partenaires — Louis Sina au second violon, Franz Weiss à l'alto, Nicolas Kraft au violoncelle — s'étage entre dix et seize ans. Quant au répertoire, il comporte essentiellement les œuvres de Haydn, travaillées sous la direction de l'auteur. On imagine la qualité de cette initiation pour un disciple avide de s'essayer lui aussi dans le genre ! De fait, l'*opus* 18, dédié au deuxième mécène viennois, le prince Lobkowitz, va être écrit entre 1798 et 1801. Il augmente le répertoire encore un peu court de nos interprètes dont l'audience s'étend maintenant auprès de Förster, second maître de Beethoven. On se réunit chez lui tous les dimanches matin et jeudis soir. Le jeune violoncelliste a dû quitter l'équipe, envoyé par le prince Lobkowitz se perfectionner à Berlin auprès de Jean-Pierre Duport. Mais son père, Anton Kraft, a pris sa place et apporte avec son âge, une expérience formée à Esterhazy, il y a quelques années, au contact de Haydn lui-même ! Grâce à la générosité du prince Lichnowsky, ils jouent de superbes instruments. Le premier violon, un Joseph Guarnerius daté de 1718 ; le second, un Nicolas Amati de 1690 ; l'alto, qui porte une fausse étiquette de Vincenzo Ruggeri, est en réalité du facteur bavarois de la fin du XVIII^e siècle, Anton Gedler ; et le violoncelle est signé par Andrea Guarnerius en 1675. Ces instruments, conservés à Bonn dans la maison natale de Beethoven, portent encore au dos un grand B majuscule gravé par le maître. C'est dire les liens d'autorité, mais aussi d'amitié qui lient le compositeur à ses quartettistes ! Vers 1805, un troisième protecteur vient se joindre aux deux premiers : le comte Razumowsky.

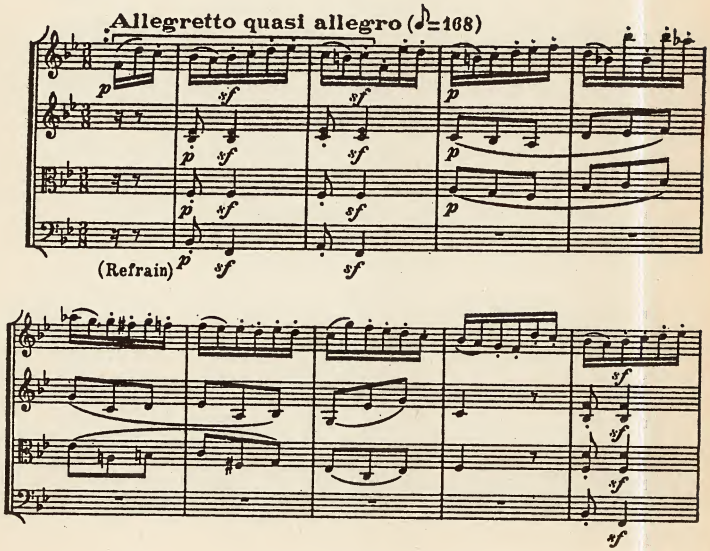
En 1788, le comte, alors ambassadeur de Russie à Vienne, avait épousé la sœur aînée du prince Lichnowsky. Après quelques années d'absence, le voici de retour ; très séduit lui aussi par ces séances musicales, il construit un grand palais, et engage le quatuor Schuppanzigh qui s'est un peu renouvelé dans l'intervalle. Anton Kraft a cédé la place à Joseph Linke, jeune violoncelliste de vingt-cinq ans, venu de Breslau ; quant au comte, il tient lui-même l'alto dans l'ensemble, relayant Franz Weiss de temps en temps. Il suggère à Beethoven de composer des œuvres contenant quelques thèmes russes. Déférant à son désir, le maître lui dédie les trois quatuors de l'*opus* 59 n^{os} 7, 8 et 9. Commencés en 1804, ils seront publiés en 1808.

Ce sont là années fastes pour l'auteur. Son génie est en pleine force, ses protecteurs puissants, quelques contrats avantageux le lient aux éditeurs. Certes, sa surdité s'est déjà manifestée, mais elle reste latente. L'avance des troupes françaises, le siège et la chute de Vienne en 1809, ne perturberont pas trop ses créations et deux autres quatuors vont paraître en 1809 et 1810 : l'*opus* 74 (dixième quatuor) et l'*opus* 95 (onzième), exécuté seulement quatre ans plus tard.

Mais 1814 marque le terme de cette période heureuse et féconde. Le prince Lichnowsky meurt et, le 31 décembre, le palais du comte Razumowsky est complètement détruit par un incendie. Son propriétaire ne tardera pas à quitter Vienne. Quant au prince Lobkowitz, il va disparaître en 1816. Le quatuor est dissous. Weiss reste à Vienne, mais Linke se réfugie chez la comtesse Erdödy en Croatie, et Schuppanzigh part pour la Russie où il restera sept ans. Le concert d'adieu du quatuor a lieu le 11 février 1816. La cassure est totale : Beethoven n'écrira plus pour cette formation avant les toutes dernières années de sa vie.

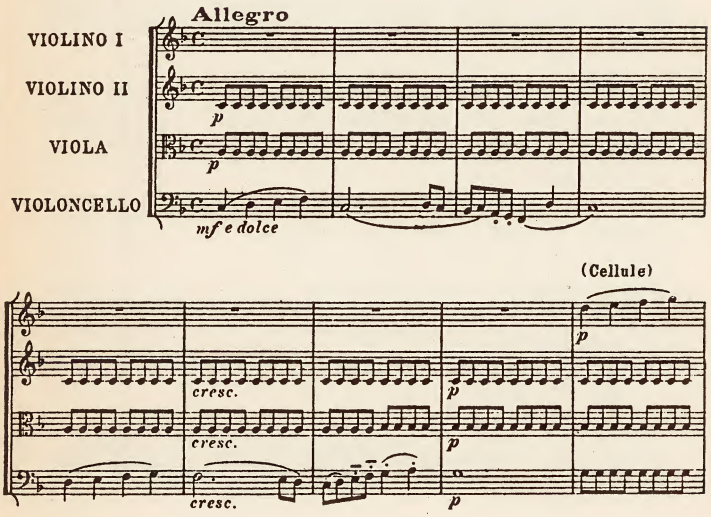
Après avoir retracé ainsi le climat dans lequel apparaissent les onze premiers opus, nous allons nous pencher plus attentivement sur eux.

Premiers quatuors. — Il y a peu à dire sur l'*opus* 18 ou le quintette à 2 altos, *op.* 29, qui n'ait déjà été signalé à propos de Haydn. Ils appartiennent au monde de la raison, de l'allégresse, de la fraîcheur et de la grâce, sans posséder encore la perfection de ceux de Mozart. Les six quatuors ne sont pas présentés actuellement dans l'ordre réel de leur composition. Le troisième fut le premier écrit. Le plus remarquable, le plus avancé, est peut-être le quatrième, où l'on sent percer un certain lyrisme. Il comporte aussi une particularité de construction : un scherzo et un menuet avec son trio se succèdent. Nous donnons ici, à titre d'exemple, un extrait du sixième et dernier quatuor de cette série : le début du finale :



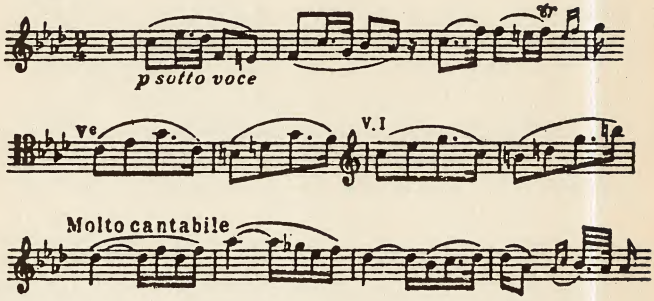
Quatuors de la deuxième manière. — Bien différents sont les quatuors de la seconde période : l'*opus* 59, (nos 7, 8 et 9) dit « quatuors Razumowsky », l'*opus* 74 (n° 10) et l'*opus* 75 (n° 11). Le talent du compositeur a mûri. Entre l'*opus* 18 et l'*opus* 59 ont paru, entre autres, une dizaine de sonates pour piano, quatre sonates pour violon et piano, deux concertos pour piano et orchestre et deux symphonies. Il n'est que de jeter un coup d'œil sur le tableau chronologique ci-après pour se rendre compte que les années 1804 à 1810 comptent la majorité des grandes œuvres avec quatre des plus importantes sonates et six symphonies !

Nous avions quitté l'enjouement du sixième quatuor. Ouvrons à présent le septième. On est frappé par ses dimensions deux fois plus importantes, comme par son début inhabituel. Ce n'est plus la phrase du premier violon, avec sa joyeuse autorité, c'est un



thème doux, mystérieux, plein d'émotion, confié d'abord au grave du violoncelle pour s'épanouir rapidement.

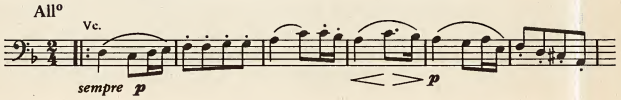
Ne nous y trompons pas, la simplicité de la ligne cache en réalité une longue préparation. Les cahiers de notes où Beethoven consignait ses idées montrent de très nombreuses variantes mélodiques ou rythmiques de ce motif. Ce pouvoir d'invention va irriguer toute l'œuvre. Il est particulièrement remarquable dans l'*adagio* qui comporte trois et non plus deux idées :



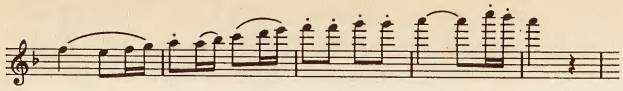
Pareille richesse constitue déjà un acheminement vers ce que l'on appellera plus tard « la mélodie infinie » des derniers quatuors. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Autre caractère de ces thèmes : leur renouvellement. Mélodiques dans l'*adagio*, ils deviennent rythmiques dans le *scherzo*, et même folkloriques dans le thème russe du finale, sans doute suggéré par le comte Razumowsky. Ce dernier motif prêtera à deux transformations :

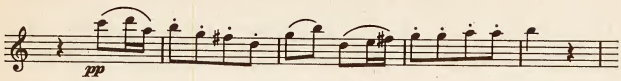
Thème russe :



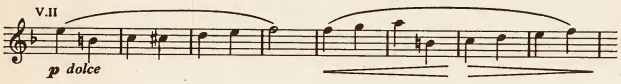
— première variante :



— deuxième variante avec renversement :



En contraste, le second motif est beaucoup plus linéaire :

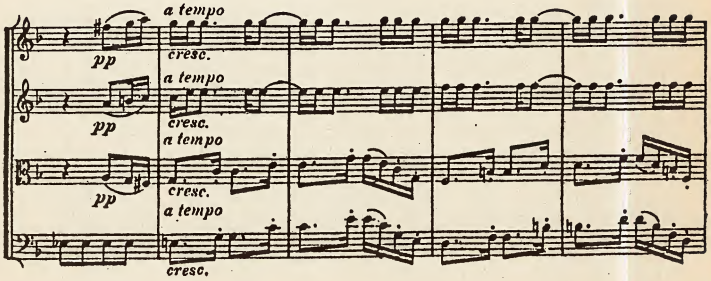


La richesse, la variété, la profondeur des idées transforment donc totalement l'atmosphère des œuvres de la seconde manière. Nous avons emprunté nos exemples uniquement au septième quatuor afin de marquer quel changement l'éloigne de son aîné, le sixième, à quelques années d'intervalle ; mais nous aurions trouvé des citations aussi frappantes dans les autres quatuors de cette période. Le neuvième, en particulier, possède un magnifique mouvement lent, fondé sur l'opposition d'un chant très pur et du rythme implacable de la basse. Quant au finale, son écriture fuguée savante ne fait pas disparaître pour autant une qualité d'émotion très romantique. Les dixième et onzième sont moins symphoniques, plus intimes, plus réduits ; mais le dernier est bâti en contrastes saisissants : passion, tristesse, révolte et désespoir s'y affrontent tour à tour.

Le progrès qui sépare ces quatuors des premiers s'exerce aussi dans la technique de l'écriture. Un mot la qualifie : sa virtuosité. Désormais, tous les mouvements sont bâtis sur le plan de la sonate

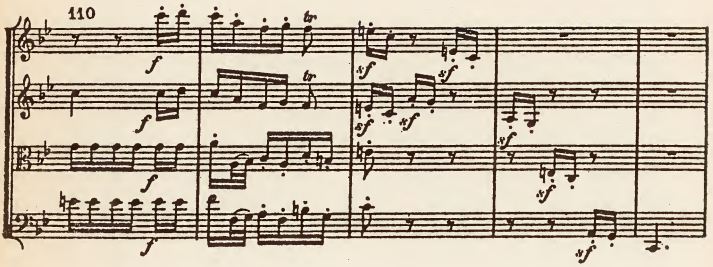
dithématique, ordonné autour de trois grandes parties : exposition, développement et réexposition. L'*adagio* se soumet aussi à ce schéma qui, auparavant, ne le concernait pas obligatoirement. Quant au menuet traditionnel, il a disparu pour laisser place à un *scherzo* qui, dans son rythme ternaire, se plie au même agencement. Parmi tous ces éléments, les développements sont particulièrement remarquables. Ils servent souvent de test pour juger de la valeur d'un compositeur, car ses capacités d'invention peuvent s'y déployer à l'aise. Ceux de Beethoven font preuve d'une incontestable maîtrise. Décortiquant les thèmes en cellules plus petites, l'auteur jongle avec elles, les transformant au gré de son imagination, utilisant parfois les procédés de la fugue, sans que jamais ce jeu devienne gratuit. Il prend au contraire une signification dramatique qui n'existait pas chez les prédécesseurs.

Enfin la conduite du dialogue est aussi renouvelée. La prépondérance du premier violon s'affirme de manière plus discrète. Certes, elle reste présente, ne serait-ce que dans la cadence qui relie l'*adagio* du septième quatuor au thème russe ; mais l'énoncé des idées se partage maintenant avec les autres partenaires, souvent même avec le violoncelle qui n'est plus cantonné comme avant dans un rôle purement



harmonique. Les groupements sont variés : deux basses contre deux violons à la tierce ; deux voix moyennes : second violon et alto ; un dessus et un médium : premier violon et alto à la sixte. Ci-dessus un exemple de complémentarité rythmique, échangée avec rapidité dans la finale du septième quatuor (voir p. 44).

Les répliques peuvent aussi passer avec une incroyable vivacité d'un partenaire à l'autre, comme dans le scherzo de la même œuvre : ·



Le changement intervenu est si important que ces œuvres furent d'abord accueillies avec réserve. Les interprètes les trouvèrent trop difficiles en raison de leurs hardiesses instrumentales. Le public fut dérouté par la nouveauté et la complexité du style. Et pourtant Beethoven devait écrire des pages bien plus surprenantes encore pour cette formation !

Les derniers quatuors. — Avec le onzième quatuor, nous nous sommes arrêtés en 1810 et nous avons vu les tragiques événements qui marquent les années 1814-1815, ayant pour conséquence la dispersion des protecteurs et interprètes. Le silence de Beethoven dans ce genre va durer quatorze ans ; quatorze ans pendant lesquels, peu à peu, les malheurs

vont s'abattre sur lui, le réduisant à la solitude. Solitude physique : dès 1816, sa surdité devient totale ; il ne communique plus que par écrit avec ceux qui l'entourent. Solitude affective aussi, car l'inconduite de son neveu, seul lien familial qu'il possède encore, ne peut que le révolter ou le peiner.

Malgré ces difficultés, en 1822, il entreprend de revenir à un genre si longtemps abandonné. Il a derrière lui la majeure partie de ses œuvres et compose les dernières. La *Messe en ré*, *op.* 123, et la *Neuvième Symphonie*, commencées toutes deux en 1818-1819, seront achevées en 1823. C'est alors qu'il pense à écrire le douzième quatuor en *mi* ♭, *op.* 127. Or voici que trois faits imprévus vont lui donner plus d'ardeur à l'ouvrage. Le premier est, en 1821, la fondation d'un nouvel ensemble à Vienne avec Joseph Boehm et Karl Holz au violon, et les anciens partenaires d'Ignaz Schuppanzigh : l'altiste Franz Weiss, le violoncelliste Joseph Linke. Ils inaugurent leurs concerts d'abonnement le 1er mai 1821, au café de l'allée du Prater. Désormais, les séances se succéderont tous les dimanches matin. Peu après, en 1823, Ignaz Schuppanzigh revient de Russie au terme de sept années passées, entre autres, à faire connaître les quatuors du compositeur, de l'*opus* 18 à l'*opus* 95. Ils ont rencontré le meilleur accueil, car la musique de chambre est fort appréciée par la bonne société de Saint-Pétersbourg. Si bien qu'un opulent amateur-violoncelliste, le prince Nicolas Galitzin, qui connaît et pratique ces œuvres avec enthousiasme, passe commande de trois quatuors ; c'est là le dernier signe pour inciter Beethoven à se remettre à l'œuvre.

Le retour de Schuppanzigh à Vienne, s'il est fêté, soulève pourtant des difficultés. Certes, notre artiste retrouve ses partenaires, mais ils appartiennent aussi à l'ensemble de Boehm, et la rivalité ne tarde pas à apparaître entre les deux groupes, car Schuppanzigh,

désireux de frapper un grand coup, donne maintenant des séances tous les jeudis !

Cet engouement général semble susciter chez Beethoven un tel jaillissement d'idées que les dernières années de sa vie seront occupées presque exclusivement par la composition de cinq quatuors — du douzième au seizième inclus — et de la *Grande Fugue*, qui porte le total à dix-sept. Commencés sérieusement dans l'été 1824, ils seront achevés deux ans après, en novembre 1826, quatre mois avant sa mort. Ce travail peut nous sembler fiévreux, décousu, car le compositeur mène de front, selon son habitude, plusieurs œuvres. Aussi les numéros et *opus* actuels, attribués après coup, ne donnent-ils pas le calendrier exact de leur achèvement qu'il convient de rétablir comme suit :

— douzième quatuor, *op.* 127 : commencé en 1822 ; achevé en 1825.
— quinzième quatuor, *op.* 132 : commencé en 1824 ; achevé en 1825.
— treizième quatuor, *op.* 130 : commencé en 1824 ; achevé en 1825,

Ce dernier *opus* se termine par une fugue monumentale. Ce sont les trois « quatuors Galitzin ».

Mais ce finale déconcerte auditeurs et interprètes par sa complexité et son importance. L'éditeur Artaria est consterné : l'œuvre est invendable ! Il suggère à l'auteur de récrire un dernier mouvement, et de publier le précédent à part sous le titre de *Grande Fugue*. Nouveau jaillissement d'idées chez Beethoven qui se remet au travail. Le Rondo définitif sera composé plus tard, en novembre 1826 ; il ne paraîtra qu'en version posthume.

En attendant naissent deux autres quatuors. Le calendrier se poursuit donc de la sorte :

— dix-septième quatuor, *op.* 130 : *Grande Fugue* (elle devient l'*op.* 133, composé en 1825, publié en 1827) ;
— quatorzième quatuor, *op.* 131 : achevé en octobre 1826 ;
— seizième quatuor, *op.* 135 : achevé en septembre 1826.

On ne peut dire que ces dernières œuvres déchaînent l'enthousiasme ! Lorsque le douzième quatuor arrive à Nicolas Galitzin, il déçoit profondément notre mélomane qui ne peut y reconnaître le style des ouvrages précédents. Il faudra toute la compétence du violoniste Carlo Lipinski, quartettiste renommé, pour le lui faire apprécier après plusieurs auditions. Les quinzième et treizième quatuors ne parviendront à leur destinataire que deux ans plus tard et tomberont dans une période difficile où le prince doit affronter maladie et deuils familiaux. Quant au public tant à Vienne qu'à Saint-Pétersbourg, il est de plus en plus décontenancé par la complexité du style, la longueur des développements et l'obscurité de certains passages. La critique parle de « mélange de génie et de bizarrerie »... De fait, ces pages présentent une évolution considérable sur les précédentes et surprennent encore l'auditeur de notre temps.

On situe en général le commencement de ce que l'on a appelé la « troisième manière de Beethoven » aux environs de 1815, encore qu'il s'agisse plus d'une évolution constante de sa personnalité et de son style que d'un changement brutal dans les moyens techniques utilisés. Composées de 1824 à 1826, ces œuvres ne peuvent donc que l'illustrer. Pour montrer le passage de la première à la seconde période, nous avions

mis en parallèle, à dessein, les sixième et septième quatuors, tant le contraste semblait frappant. Nous choisirons maintenant les treizième et quatorzième, *op.* 130 et 131. Ils incarnent assez bien le point extrême des recherches de l'auteur qui les tenait lui-même pour ses chefs-d'œuvre dans le genre.

Dès l'abord, le treizième quatuor, avec ses six parties, se présente comme un ensemble important. Mais cette première impression deviendra conviction si on se rappelle qu'il comportait, à l'origine, non pas un *finale* assez bref et sans complications puisqu'il n'exploite qu'une seule idée musicale, mais la fameuse *Grande Fugue* : sujet d'effroi pour l'éditeur. A l'analyse, certains mouvements n'offrent pas de changement majeur par rapport aux œuvres précédentes. Tels sont le *presto* ou la *danza tedesca*. Tous deux relèvent de la forme du scherzo par leur plan binaire à reprises. Le premier est très court, direct, affirmé. Le second part d'un thème populaire aux accents fermes mais souples. Quelques variations montrent que l'art du compositeur peut s'exercer sur les idées les plus simples. Par contre, les autres pièces sont plus élaborées. Le premier *allegro*, précédé d'une introduction lente dont le thème reparaîtra au cours du développement, est très écrit, montrant une utilisation savante de nombreuses idées. Il en est de même de l'*andante*, que Schumann qualifiait d'intermezzo. Si leur complexité déroute un peu l'auditeur, elle est compensée par la gaieté et la fantaisie rêveuse de l'ensemble qui séduisent et retiennent.

Que dire de la *Grande Fugue tantôt libre et tantôt recherchée*, sinon que, après une majestueuse introduction, elle contient en réalité deux fugues, la seconde prenant pour sujet le contre-sujet de la première. Chacune donne lieu à une exposition suivie de trois variations. Puis vient un grand développement sur des éléments empruntés aux deux thèmes. De

plus en plus complexe, il constitue le moment le plus ardu de ce morceau. Il conduit à une réexposition de la seconde fugue et à une conclusion plus générale qui unit les deux sujets dans une forme très agrandie. Il y a là un travail contrapuntique sans précédent, complété par une constante recherche d'opposition. Les épisodes se succèdent, affirmés, gais, tendres, rêveurs ou énergiques, ils retiennent toujours l'attention.

Cependant, le joyau du treizième quatuor se trouve dans le mouvement précédent : la *cavatine*, composée pendant l'été 1825, une des périodes les plus sombres de la vie du compositeur. La phrase principale s'élève, prolongée par d'autres motifs courts, insistants. Une seconde idée « oppressée » interrompt ce passage, qui traduit à merveille, dans son rythme syncopé, l'angoisse de l'auteur. Nous sommes ici en présence d'un bel exemple de « mélodie infinie ». Tout s'apaise enfin en une conclusion reprenant la courbe initiale. Beethoven voyait en cette courte pièce le chef-d'œuvre de sa dernière période et le couronnement de toute sa musique de chambre. Le jugement de la postérité lui donne toujours raison...

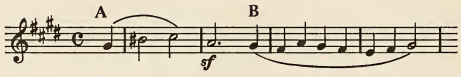
Le quatorzième quatuor présente peut-être une originalité plus grande encore. En effet il rompt avec la coutume des mouvements nettement séparés. Sept pièces se succèdent, s'enchaînent sans coupure, tenant l'auditeur en haleine pendant quarante minutes. Certaines sont très variées ; la troisième, par exemple, voit se succéder dans la même page un *allegro moderato*, un *adagio*, un *più vivace*. Elle forme en somme une cadence à l'intention du premier violon. De même la sixième : *adagio, quasi un poco andante*, moins fluctuante, est tout aussi courte. Mais les morceaux importants sont très mobiles également. Le n° 4, pivot de l'œuvre, comprend huit indications de mouvements, qui à l'analyse, se révéleront corres-

pondre à six variations. Mais chacune forme un tout si élaboré que l'oreille non avertie ne peut y retrouver le canevas du thème initial comme elle le ferait chez Haydn ou Mozart. A cette mobilité des motifs s'ajoute celle des tonalités et modulations harmoniques. Autre caractère frappant : la virtuosité exigée de chaque partenaire. Les tessitures sont très étendues, étirées vers l'aigu ; les effets de sonorités nombreux : *pizzicati*, *ponticelli*, etc, La lecture de la partition révèle une étonnante prolixité d'accents ou de nuances. Cependant, cette virtuosité n'est pas gratuite. Aucun des interprètes ne s'arroge le beau rôle et les thèmes, équitablement répartis, sont morcelés en parcelles parfois si courtes que l'auditeur n'a plus le temps d'attribuer chaque incise à la voix qui l'a exprimée.

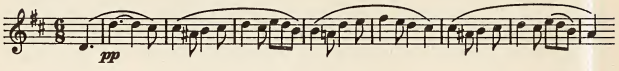
Devant ces impressions déconcertantes qui se dégagent à une première écoute, à une lecture cursive, les questions jaillissent. Pourquoi un tel déploiement de science ou de complexité ? Sans doute trahit-il les recherches d'un compositeur qui, isolé par sa surdité, coupé de l'effet sonore, se réfugie dans le travail de la plume. Pourquoi cette mobilité, cette absence de cadres rassurants pour l'auditeur ? Ici la réponse nous vient de l'auteur lui-même. A ce quatuor, Beethoven a mis pour épigraphe : « quatorzième quatuor des derniers, fait de pièces et de morceaux volés çà et là », pour peindre « l'image d'un jour de ma vie ». Dès lors se dégage un thème psychologique : l'élévation d'un homme douloureusement éprouvé, hors de la nuit de la mélancolie, vers la force joyeuse, l'action, le combat, la victoire remportée sur les démons ennemis.

Voilà qui permet de comprendre la progression de ces pages. « Le très lent adagio d'introduction est certainement la chose la plus mélancolique que jamais la musique ait exprimée », s'écriait Wagner devant la phrase initiale. En fait, cette géniale ouverture,

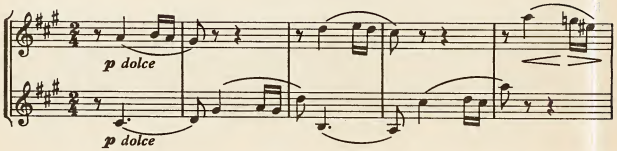
pleine d'indécision, reste pourtant savamment composée. Les modulations subites, lointaines, utilisent de subtiles enharmonies pour accuser le caractère d'étrangeté. La construction solide s'étaye à la fois sur le style fugué et sur la division du thème en deux segments A et B, sources de développements autonomes :

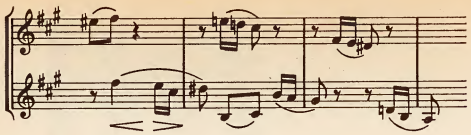


Brusquement, après cette stagnation douloureuse, jaillit « comme un doux souvenir », écrit encore Wagner, un second mouvement de courbe simple et gracieuse, dont le rythme fragmenté prêtera à des rebondissements :



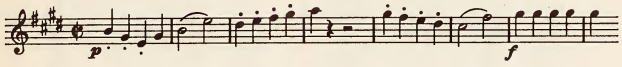
La courte transition du n° 3 conduit au centre de l'œuvre : l'*andante*. Nous avons là un exemple de ce que l'on a appelé la « grande variation ». Le procédé est fréquent chez l'auteur qui avait déjà traité ainsi l'adagio de son douzième quatuor (*op.* 127), s'amusant à montrer les multiples facettes d'un seul motif. Or ici, il n'y a pas simple renouvellement de la présentation, mais transformation de la pensée au gré d'une incroyable richesse d'inspiration. On se trouve conduit très loin de l'idée première. Celle-ci s'élance, répartie entre les deux violons dans un échange dont on admirera la grâce presque désinvolte :



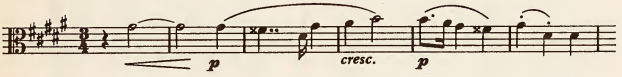


Six variations vont suivre, modifiant le caractère de l'expression et les échanges instrumentaux : dialogue pastoral entre le premier violon et le violoncelle, phrases mélodiques alternées entre l'alto et le violoncelle, puis entre les deux violons, bref choral. Tout se termine sur la reprise du thème initial dans sa courbe première qui ferme ainsi le cercle.

Les mouvements suivants qui s'enchaînent surprendront moins. Ils pourraient s'insérer dans des moules plus familiers. Le n° 5, un *presto*, se rattacherait, malgré ses deux temps, à un *scherzo*. Son thème principal :

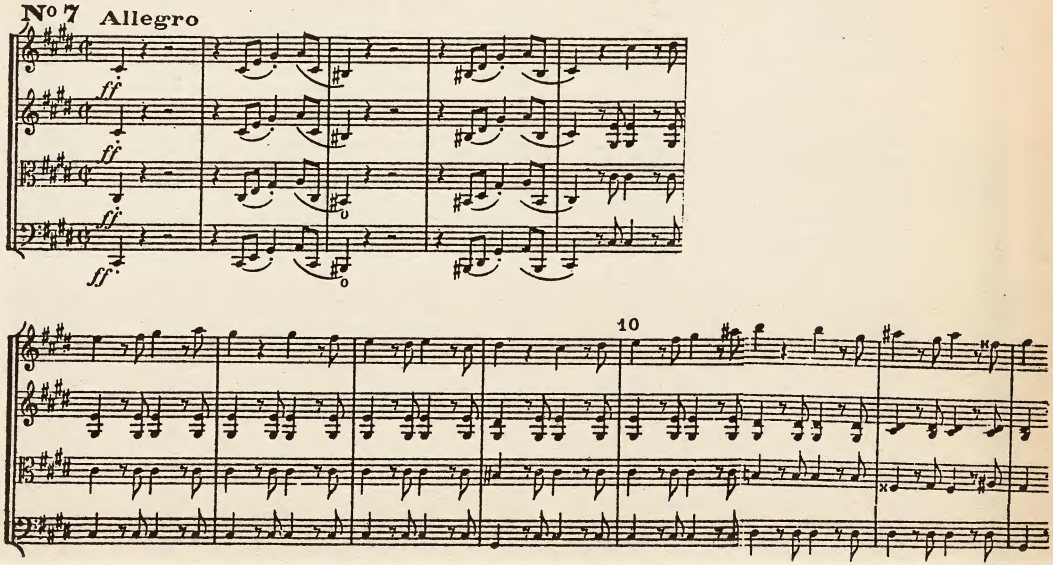


recherche les effets d'humour et de surprise : accents brusques, silences soudains, bribes de thèmes interrompus dès leur présentation, sonorités inhabituelles : *pizzicati*, échos, et même *ponticello* dans la *coda*. L'*adagio* qui succède (n° 6) est une brève supplication confiée à l'alto. Elle sert de transition entre la gaîté du *scherzo* et celle qui va éclater dans le finale :

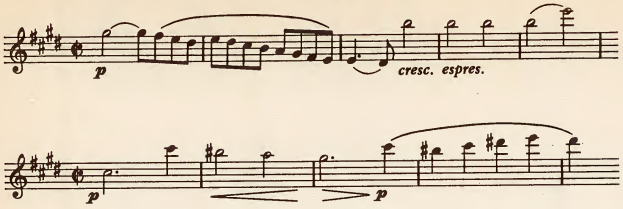


et fait écho au sombre début du quatuor.

Vient enfin un *allegro* que Wagner qualifie de « danse du monde menée par le formidable ménétrier ».


No 7 Allegro
ff
ff
ff
ff
10

Les deux éléments de ce thème contiennent le germe des développements qui vont suivre. S'y ajouteront deux autres phrases plus lyriques :



dont la dernière n'est pas autre chose que l'inversion de l'introduction du quatuor. Avec l'*adagio con variazioni*, ce finale constitue le second pilier de l'œuvre qui prend ainsi une puissance presque symphonique. Karl Müller a du reste fait en 1886 une orchestration de ce quatorzième quatuor qu'il a baptisée du titre de *Dixième Symphonie* !

Concluons, après ces exemples empruntés à l'un des derniers quatuors, en résumant leurs caractères généraux.

Fruits d'une méditation solitaire, fermée au monde extérieur par la surdité, ils relèvent d'une recherche qui les rend complexes, moins spontanés, au point de sembler parfois assez hermétiques. Le travail très développé des idées et leur abondance accroissent souvent les proportions des mouvements qui peuvent paraître longs à l'auditoire. L'écoute doit donc se faire différente. Il ne faut pas s'attacher à un thème, chercher à le retrouver, mais admettre cette « mélodie infinie » et se laisser emporter par sa richesse, sa variété, sa mouvance. Moins débordante de lyrisme, peut-être, elle gagne en intimité, en richesse, en nuances.

Le cadre et la forme sont aussi profondément bouleversés. Le plan habituel en quatre mouvements contrastés peut être pulvérisé au profit d'une suc-

Tableau chronologique des quatuors de Beethoven

Quatuors de la première période :			
		Op. 1, 3 trios pour p., v., vc.	1795
		Op. 5, 2 sonates pour p. et vc.	1797
Op. 18, 6 quatuors	commencés en 1798 publiés en 1801		
Op. 26, septuor, v., al., vc., cb., clar., cor, fg.	1799	*Op.* 12, 3 sonates pour p. et v.	1799
		Op. 13, 10 sonates de piano dont la 8e, la « Pathétique »	1799
		Op. 15, concerto de piano n° 1	1800
Op. 29, quintette pour 2 v., 2 al., vc.	1803		
Quatuors de la deuxième période :			
		Op. 47, sonate pour p. et v. « à Kreutzer »	1805
		Op. 55, *Symphonie héroïque*	1805 publiée en 1808
Op. 59, quatuors 7, 8, 9 « Quatuors Razumowsky »	commencés en 1804 publiés en 1808	*Op.* 57, sonate *Appassionata*	1807
		Op. 61, concerto pour v.	1805 publié en 1808
		Op. 62, *Ouverture de Coriolan*	1807
		Op. 60, 4e symphonie	1808
		Op. 68, symphonie la *Pastorale*	1808-1809
		Op. 69, sonate vc. et p. (3e)	1809
Op. 74, quatuor n° 10	commencé en 1809 publié en 1810		
		Op. 81, sonate « les Adieux, l'Absence et le Retour »	1811
		Op. 92, 7e symphonie	1816
		Op. 93, 8e symphonie	1814-1817
Op. 95, quatuor n° 11	commencé en 1810 publié en 1816		
		Op. 97, *Trio à l'archiduc*	1816
Derniers quatuors :			
		Op. 123, *Messe en ré*	1819-1823
		Op. 125, 9e symphonie	1817-1823
Op. 127, quatuor n° 12	1825		
Op. 132, quatuor n° 15	1825		
Op. 130, quatuor, n° 13	1825		
Op. 133, *Grande Fugue* (finale)	publiée en 1827		
Op. 131, quatuor n° 14	1826 (octobre)		
Op. 135, quatuor n° 16	1826 (septembre)		
Op. 135, rondo (finale du n° 13)	1826 (novembre)		
	1827 (mars)	Mort de Beethoven	

cession de mouvements plus courts, peu différenciés. Les développements, complexes, savants, recherchent l'innovation rythmique ou harmonique, ce qui ne va pas sans certains frottements surprenants. A la limite, certains passages très travaillés dans la *Grande Fugue* par exemple, semblent plus satisfaisants à la lecture qu'à l'audition.

Cette polyphonie complexe est encore renforcée par l'autonomie des instruments. L'auteur leur impose un élargissement de leur tessiture, et donc un accroissement de leurs possibilités techniques. Cette exigence ne s'adresse pas qu'au seul premier violon. Il n'y a plus maintenant préséances et voix secondaires, solistes et comparses, mais quatre partenaires égaux, unis dans un dialogue d'une incroyable fluidité. La cohésion entre eux devient si totale qu'on a l'impression d'entendre un récitatif continu.

Ces derniers quatuors sont-ils alors œuvres de pointe, valables au seul plan intellectuel ? Œuvres d'avant-garde certes ! mais non pas intellectuelles, car les recherches n'étouffent jamais le monde intérieur de Beethoven, bouillonnant de lyrisme, de révolte dramatique et de vitalité !

Les contemporains de Beethoven

Quelle influence les quatuors de Beethoven exercent-ils sur les contemporains ? Occupent-ils dès la mort de l'auteur une place prééminente ? Servent-ils de modèle ? Rien de moins certain : en 1808, les « quatuors Razumowsky » suscitent déjà des réserves. Quant aux cinq derniers, ils sont considérés comme inaudibles, injouables...

L'ensemble ne s'imposera que progressivement, et à deux niveaux différents. Les six premiers sont imités par les compositeurs qui se soucient plus de refléter les tendances et les goûts de leur temps

que de les faire évoluer. Par contre, les quatuors de la deuxième période servent de référence aux personnalités plus affirmées qui désirent aller de l'avant. Aucune cependant n'osera prendre modèle sur les dernières œuvres qui resteront longtemps domaine réservé. Dans ces conditions, la production du XIX^e^ siècle ne peut que marquer un net recul sur les dernières pages du Maître.

Le premier groupe de compositeurs se réfère en droite ligne à Haydn et Mozart. Il écrit des pages claires dans lesquelles l'équilibre est centré autour d'un premier violon très virtuose, entouré de compagnons effacés. Les amateurs apprécient fort cette littérature où ils peuvent, à l'occasion, tenir leur place. Tels sont les dix-neuf quatuors et quintettes de K. G. Reissiger, les six quatuors de Cherubini, composés entre 1814 et 1837, et son quintette à deux violoncelles (1837). Le seul Français de l'époque à être plus fécond est G. Onslow. Cela explique sans doute la réputation internationale dont il jouit et la publication de ses ouvrages par l'éditeur allemand Breïtkopf. Car son catalogue se fait plus remarquer par son abondance et sa variété que par sa valeur. L'oubli s'est fait sur ses trente-cinq quatuors (étagés des *op.* 4 à 66), sur les trente-quatre quintettes à cordes, pour la plupart à deux violoncelles (*op.* 1 à 80) et même sur les trois quintettes avec piano, violon, alto, violoncelle et contre basse (*op.* 70, 76, 79 *bis*), qui rappellent son amitié pour le célèbre Dragonetti.

L'œuvre de L. Spohr, contemporain exact d'Onslow, comprend trente-quatre quatuors étagés de 1807 (*op.* 4) à 1857 (*op*, 157) et un quintette avec piano (*op.* 130, 1845). Plus personnelle, elle reflète très fidèlement le caractère de son auteur : brillant violoniste, mais aussi compositeur honnête, ayant puisé ses modèles aux meilleures sources : Mozart, puis

Beethoven. Ses quatuors sont de véritables concertos pour premier violon avec accompagnement de trio à cordes. Ils comportent certains mouvements lents élégiaques, qui peuvent étonner aujourd'hui, mais constituent de véritables documents sur la sensibilité si particulière du temps.

Deux œuvres se rattachent encore à cette conception du concerto : le quatuor avec piano et le quintette avec clarinette *op.* 34 de K. M. von Weber (respectivement 1809 et 1815). Si leur équilibre est aussi rompu au profit d'un seul partenaire, en revanche celui-ci figure au nombre des nouveaux venus. La partie de clarinette notamment, écrite pour H. Baermann, plus brillante que celle que Mozart avait dédiée à Stadler quelque vingt-cinq ans plus tôt, montre les progrès réalisés par cet instrument.

Un homme va nous aider à passer de ce groupe peu novateur à des personnalités plus affirmées : F. Mendelssohn. Certes, la musique de chambre tient relativement peu de place dans une œuvre consacrée presque exclusivement à l'orchestre, au piano ou à la voix. Mais elle n'est pas sans intérêt. Il y a peu à dire sur les trois quatuors avec piano (1822, 1823, 1825), simples œuvres de jeunesse ; le troisième, dédié à Goethe, dont l'auteur venait de faire la connaissance, reste très influencé par Beethoven. Mais sa réussite décide Mendelssohn à se lancer dans la carrière musicale. Par contre, les six quatuors à cordes forment un ensemble plus important, étagé sur toute sa vie (*op.* 12 et 13, 1827, 1829 ; *op.* 44, 1838 ; sans *op.*, 1847). Si les deux premiers ne sont pas encore très originaux, on voit s'affirmer dans les trois quatuors de l'*op.* 44 un langage plus personnel, une inspiration pleine de charme et de grâce. Par contre, le dernier quatuor qui date de la fin de sa vie est beaucoup plus sombre. De plus, Mendelssohn a essayé de briser le cercle étroit du quatuor avec deux quintettes à

deux altos (*op.* 18 et 87, 1826, 1847), un sextuor (*op.* 110, 1824) pour violon, deux altos, violoncelle, contrebasse et piano, et surtout par un octuor à cordes (4 violons, 2 altos, 2 violoncelles) (*op.* 20, 1825), paru très tôt, mais qui fait date par l'originalité de sa formation comme de son style.

Mendelssohn est le premier compositeur à se démarquer un peu des modèles traditionnels pour faire passer au sein du quatuor un langage plus conforme à sa nature profonde, pour tenter aussi des combinaisons nouvelles. Cependant il reste trop profondément marqué par l'empreinte des maîtres classiques pour aller très loin dans cette démarche. Mais il montre la voie à ses contemporains et successeurs, Schubert, Schumann et Brahms. Ceux-ci vont peu à peu découvrir toutes les possibilités que leur offre cette forme encore nouvelle. Progressivement, ils seront amenés à assouplir les moules un peu rigides qu'ils avaient trouvés pour les adapter à leur inspiration. Ils le feront, chacun à leur manière, puisque tout langage romantique est par définition, original, unique ; et cette variété, au sein de l'unité générale du répertoire du quatuor, n'est pas la moindre de ses qualités.

Schubert

Vienne, en ce début du XIX^e^ siècle, est bien le lieu de prédilection du quatuor. Haydn y meurt en 1809, Beethoven en 1827. Il n'a pas encore publié son onzième quatuor qu'en 1812, un jeune compositeur de quinze ans, Franz Schubert, se met à l'œuvre. Si les deux hommes habitent la même cité, possèdent quelques relations communes, ont même éditeur, ils n'entretiennent pas de rapports. Beethoven fréquente un milieu aristocratique qui subit d'abord les secousses des campagnes napoléoniennes, puis, soulagé après 1815, mène, au temps de Metternich, une

existence frivole. Attachée au passé, soucieuse de préserver un ordre moral et politique qui vient de vaciller, cette haute société juge dangereuse toute création intellectuelle un peu avancée.

Schubert vit au contraire dans un milieu bourgeois et appartient à un de ces nombreux cercles d'universitaires et de comédiens dans lesquels se forgent, sur la lancée de la Révolution française, les idées d'avant-garde. Ce bref rappel n'est pas inutile, car il explique en partie la genèse et les caractères de certaines œuvres.

Dans le domaine de la musique de chambre, la production de Schubert se répartit en deux périodes. La première, de 1812 à 1816, comprend onze quatuors écrits entre sa quinzième et sa dix-neuvième année ; la seconde, de 1819 à 1828, de vingt-deux à trente et un ans, présente des ouvrages plus diversifiés.

Nous n'insisterons pas sur les onze premiers quatuors, simples essais faits d'après des modèles que l'auteur ne songe pas à cacher. Parmi les six premiers (1812-1813), le manuscrit de celui en *ré* majeur ne porte-t-il pas la mention « trois quatuors composés par François Schubert, écolier de M. Salieri » ? Partout ailleurs, et sans être désignées nommément, apparaissent les influences de Haydn, Mozart ou Beethoven.

Mais la période de la maturité vient très tôt. Dès 1819, à vingt-deux ans, apparaissent deux œuvres importantes : le quintette *la Truite*, et, en 1824, l'octuor. Ce sont des commandes. Comme Beethoven, Schubert obéit aux sollicitations que subissent les compositeurs de l'époque. Comme lui aussi, il sait y répondre tout en sauvegardant sa personnalité, c'est-à-dire en introduisant des innovations. Nous ne nous attarderons pas sur ces pages mais constaterons que cette même année 1824 voit naître, spontanément cette fois-ci, des œuvres majeures. L'auteur

revient au quatuor à cordes et compose ceux en *la* mineur, *ré* mineur et *sol* majeur. A vrai dire, il avait bien fait une tentative, dès 1820, avec un mouvement en deux parties *(andante, allegro)*, qui nous est resté inachevé sous le nom de *Quartettsatz*. Cette pièce participe déjà aux œuvres de la dernière période par son caractère tragique très accusé, l'abondance des motifs mélodiques, la liberté de sa forme ou de ses enchaînements. Les quatuors en *la* et *ré* mineur sont écrits en même temps, bien que le second ne soit joué que deux ans plus tard, en 1826. Tous deux sont bâtis sur des thèmes que l'auteur a déjà traités : dans le premier, l'entracte qui précède le troisième acte de *Rosamonde* sert de base à l'*andante*, le lied *les Dieux de la Grèce* au menuet. Quant au second, il est très marqué par le lied *la Jeune fille et la mort*, qui lui a laissé son nom. On le retrouve intégralement dans l'*andante*, mais les premier et troisième mouvements s'ouvrent aussi sur le choral de la mort. L'atmosphère tragique du *Quartettsatz* s'accentue donc ici.

Le troisième et dernier quatuor (*op.* 161, *sol* maj., 1826), va plus loin que les précédents dans l'innovation. Certes, il reprend leur climat douloureux, en le soulignant même au moyen de trémolos mais son intensité sonore semble dépasser les possibilités du genre pour se tourner vers la symphonie. La conduite harmonique très particulière, par son oscillation continuelle entre les modes majeurs et mineurs, communique à l'auditeur un sentiment d'instabilité. Enfin, le compositeur accorde ici une importance particulière au violoncelle. le rôle des deux violons et de l'alto se limite souvent à l'accompagner. C'est là le début d'une prédilection qui ne fera que s'affirmer par la suite. Elle se manifestera notamment dans les deux trios avec piano (1827-1828), et dans sa toute dernière œuvre, le quintette à deux violon-

celles (*op.* 163, *ut* maj.), d'une richesse mélodique exceptionnelle.

Au terme de cette analyse, l'apport de Schubert pour le quatuor se révèle singulièrement important. Cette œuvre abondante, née souvent de commandes, placée sans fausse honte sous l'influence des maîtres immédiatement antérieurs ou contemporains, manifeste très vite son originalité. Elle donne un bel exemple de ce que peut être le pouvoir de grands modèles lorsqu'ils sont suivis avec intelligence. Au sein d'un cadre souple, le compositeur garde toute sa liberté d'inspiration grâce à un jaillissement mélodique inné, à l'emploi de thèmes personnels qui le suivent pendant toute sa vie, le hantent et s'imposent à lui au fil des années ; liberté de forme aussi qui lui dicte des enchaînements mélodiques inattendus et subtils, lui font découvrir la puissance lyrique du registre grave, accueillir enfin des partenaires peu courants. Grâce à Schubert, le petit monde clos de la musique de chambre s'ouvre vers une ampleur symphonique.

Schumann

Les quatuors jalonnent toute l'existence de Beethoven ou de Schubert. Ils témoignent d'une recherche patiente vers une forme plus accomplie. Au contraire, ceux de Schumann sont limités en nombre, limités dans le temps. L'ensemble comprend cinq œuvres : trois quatuors à cordes (*op.* 41, *la* min., *fa.* maj., *la* maj.), un quintette avec piano (*op.* 44), un quatuor avec piano (*op.* 47). Tous paraissent la même année 1842. Pourquoi cette brusque éclosion sans lendemain ?

Jusque-là, notre compositeur s'est intéressé exclusivement à la voix (lieder, romances) ou au piano. Il a écrit des pièces courtes, parfois réunies en cycles, comme les *Kreisleriana*, le *Carnaval de Venise* ou

les *Etudes symphoniques*. En 1841, il sent monter en lui le désir de cultiver des formes plus larges, d'utiliser des moyens moins limités. Encouragé par sa femme, il écrit sa première symphonie. Comment ne pas s'essayer aussi dans le quatuor, si brillamment illustré par ses aînés immédiats ou ses contemporains ? Un an plus tard, paraissent les trois quatuors à cordes *op.* 41, écrits d'un seul jet, en cinq semaines, pour les vingt-trois ans de Clara. Ce ne sont pas là œuvres maîtresses, car ils subissent d'évidentes influences : Mendelssohn pour le premier et le troisième (*la* min., *la* maj.), Mozart ou Beethoven pour le second (*fa* min.). Mais ils constituent une excellente préparation au quatuor avec piano et au quintette qui vont suivre.

Le quatuor avec piano (*op.* 47, *mi* ♭), plus personnel, exprime à merveille la psychologie du compositeur. Les mouvements sont très contrastés : le lyrisme du second s'oppose par exemple au rythme un peu diabolique du scherzo. Les thèmes reviennent de manière lancinante, presque obsessionnelle, pour s'interrompre brusquement comme inachevés ; les procédés d'écriture — syncopes, modulations rapides — complètent ce climat essentiellement schumannien. Mentionnons enfin le quintette avec piano (*op.* 44, *mi* ♭), très légèrement antérieur, qui échappe à notre propos. Né dans une phase assez calme de l'existence du compositeur, il présente une construction plus équilibrée, sans que la vie intérieure perde de sa richesse, de sa profondeur, de sa séduction.

De ce catalogue si bref se dégagent certains caractères originaux. Le premier est l'importance accordée au piano. En fait, le meilleur de la musique de chambre de Schumann est écrit par un pianiste, dédié à une pianiste. Grâce à la virtuosité des Clementi, Czerny, Diabelli, Moscheles, etc., de Clara elle-même, l'instrument connaît alors un essor remar-

quable. Ici il joue un rôle de premier plan. L'équilibre des partitions est conçu en fonction de lui ; les cordes le doublent ou s'opposent à lui en bloc, ce qui enlève un peu de variété à l'instrumentation. Les quatuors à cordes eux-mêmes trahissent l'écriture pianistique, car leurs thèmes, basés sur des accords, laissent peu de place au contrepoint.

Deuxième caractère à noter, l'unité interne des œuvres, grâce à la parenté des motifs des différents mouvements. Il ne s'agit pas là d'un procédé cyclique avant la lettre, mais d'un moule commun au sein duquel se coulent les sentiments les plus divers. Au demeurant, la musique de chambre de Schumann, si limitée qu'elle soit, semble plus réussie que sa musique symphonique. Sans doute, les moyens modestes qu'elle utilise laissent-ils à l'auteur une certaine aisance pour exprimer la complexité de sa pensée, la subtilité de ses harmonies. Et le genre ne peut que se trouver enrichi par l'apport de ce génie hors du commun.

Nous nous demandions, au début de cette analyse, pourquoi le compositeur s'était arrêté si brutalement après ce brillant début. Sans doute cela tient-il à son caractère instable, à sa maladie. Mais cette raison n'est peut-être pas la seule, car la musique de chambre tout entière marque un temps d'arrêt en ce milieu du XIX^e^ siècle. Les musiciens semblent avoir d'autres centres d'intérêt : Chopin et Liszt, le piano ; Wagner, l'opéra. Seul Mendelssohn traite toutes les formes avec une égale facilité, mais il disparaît en 1847. Il faut donc attendre une dizaine d'années avant que Brahms ne se remette à l'œuvre en 1860.

Brahms

Après Beethoven et Schubert, Brahms est certainement le compositeur du XIX^e^ siècle qui a le plus enrichi le répertoire de la musique de chambre.

Sa production s'étend presque sur toute sa vie, de 1860 à 1891, de vingt-sept à cinquante-huit ans, de l'*opus* 18 à l'*opus* 115.

Contrairement à ses deux prédécesseurs, les quatuors à cordes y tiennent une place relativement faible : trois œuvres sur douze, soit le quart. En revanche, on y trouve des formations variées : trois quatuors avec piano, quatre quintettes — à cordes, avec piano ou clarinette —, et deux sextuors à cordes.

En voici la chronologie :

1er sextuor à cordes	*op.* 18	*si* ♭	1860
2 quatuors avec piano	*op.* 25 et 26	*sol* min., *la* maj.	1861
Quintette avec piano	*op.* 34	*fa* min.	1864
2e sextuor à cordes	*op.* 36	*sol* maj.	1864-1865
2 quatuors à cordes	*op.* 51	*ut* min., *la* min.	1859, 1873
3e quatuor avec piano	*op.* 60	*ut* min.	1855-1875
3e quatuor à cordes	*op.* 67	*si* ♭ maj.	1875
1er quintette à 2 altos	*op.* 88	*fa* maj.	1882
2e quintette à 2 altos	*op.* 111	*sol* maj.	1890
Quintette avec clarinette	*op.* 115	*si* min.	1891

Quand Brahms écrit la première de ces œuvres, Beethoven, Schubert, Weber sont morts depuis une bonne trentaine d'années, ayant laissé un héritage déjà admiré et repris par Mendelssohn et Schumann. Il ne peut donc que susciter chez lui le désir de créer, Ces partitions vont naître loin des grands centres musicaux du temps : Leipzig, où brillent Mendelssohn et Schumann, Weimar où règne Liszt. Certes, l'auteur aura de nombreux contacts avec ces fortes personnalités. Liszt ne le patronne pas comme il le fait pour Wagner ou Hans de Bülow, mais il lui portera toujours grand intérêt. Quant à Schumann, on sait quelle amitié enthousiaste il lui manifeste dès la première visite, et combien il l'aidera par ses articles ou ses recommandations auprès des éditeurs allemands. Cependant cet homme du Nord préférera toujours regagner sa ville natale de Hambourg pour

écrire, jour après jour, dans une vie sans fièvre, contrairement à celle des autres Romantiques. Vie sans fièvre, mais non sans densité, sans profondeur. Ces pages comptent parmi les plus sincères, les plus émouvantes, les plus vibrantes, et l'auteur confie à ce vaste journal intime, tour à tour sa souffrance ou sa joie, sa tendresse ou sa passion.

Nous allons passer en revue celles qui appartiennent à notre domaine, en essayant de ne pas trop nous écarter de l'ordre chronologique.

Les *trois quatuors à cordes* : d'où vient la faible place réservée aux quatuors ? Haydn, Beethoven, Schubert n'avaient-ils pas montré la voie ? Or il semble que, conscient des difficultés, Brahms ait hésité devant ces brillants exemples. De fait, les deux premiers (*op.* 51, *ut* min, *la* min.) témoignent d'une préparation étalée sur une vingtaine d'années. Ils paraissent en 1873, mais sont à l'étude depuis 1853, peu après la rencontre avec Schumann. On les a surnommés les « quatuors mineurs » en raison de leur tonalité, mais aussi de leur « humeur », car la mélancolie nordique s'y manifeste souvent, notamment dans la *romance* du premier et l'*andante* du second. Au contraire, le troisième quatuor forme avec eux un vigoureux contraste. « Quatuor viennois » par excellence, il est dans la lignée de ceux de Haydn ou des premières œuvres de Beethoven.

Les *trois quatuors avec piano* viennent assez tôt dans la production de l'auteur et cette formation, exploitée seulement encore par Mozart et Schumann, reste assez rare à l'époque. Le premier foisonne d'idées : son grand lied tripartite ne possède-t-il pas trois thèmes ? Quant au *Rondo alla zingarese* qui le termine, il est tout à fait étonnant par son imitation de la musique tzigane, tant dans ses improvisations que dans ses recherches de sonorité. Plus travaillé, le second quatuor fait preuve de la même attirance

pour le folklore. Le troisième, longuement mûri pendant une vingtaine d'années, de 1855 à 1875, immortalise dans son *andante* la passion du compositeur pour Clara Schumann.

Après Beethoven, la production entière de Brahms constitue certainement l'ensemble le plus important pour l'évolution du genre. Quatre traits la résument : triomphe de la mélodie, richesse des idées avec un penchant marqué pour le folklore, variété et souplesse des formes, enfin prédilection pour les instruments graves dont les Romantiques découvrent avec émerveillement la puissance lyrique. Mais il faut bien avouer que ses plus belles pages n'appartiennent plus aux limites étroites du quatuor.

Ce caractère exceptionnel n'a pas échappé aux contemporains qui ont fait immédiatement le rapprochement avec le Maître de Bonn. Ainsi le critique Hansliek écrivait-il à propos de l'auteur : « la musique de ses dix ou quinze dernières années me fait penser au Beethoven de la troisième manière » ; mais son évolution se fait en sens inverse car « elle va de la tempête à la sérénité, de l'ombre à la lumière ».

Les contemporains de Brahms

Comme nous l'avons fait au début de ce chapitre pour les contemporains de Beethoven, penchons-nous maintenant sur ceux de Brahms. L'examen du tableau de la seconde moitié du siècle révèle que la production allemande qui régnait jusqu'alors se tarit. Le seul représentant important en est A. Rubinstein. Son œuvre abondante s'étale sur toute sa vie de compositeur, de 1855 à 1880. Elle comprend dix quatuors à cordes (*op.* 17, 47, 90 et 106), un quatuor avec piano (*op.* 66, 1864), deux quintettes, l'un à cordes (*op.* 59, 1859), l'autre avec clavier

(*op.* 99, 1876), enfin un sextuor à cordes (*op.* 97, 1876). Et pourtant ces œuvres sont tombées dans l'oubli, sauf quelques mouvements particulièrement réussis comme le *scherzo* du troisième quatuor, car elles n'apportent rien de bien original. Cet homme cosmopolite — juif d'origine allemande, mais vivant en Russie — a si parfaitement assimilé la culture européenne qu'il s'en tient aux principes désormais classiques de Haydn et Beethoven. De plus, si ses idées sont heureuses, leur développement reste insuffisant.

Le seul représentant important de l'école italienne, G. Verdi, se situe à l'opposé de Rubinstein avec un unique quatuor à cordes qui paraît à la fin de sa grande période créatrice, en 1877. C'est une œuvre savante : le finale en forme de scherzo-fugue en donne une première preuve ; mais les recherches harmoniques et rythmiques sont aussi très poussées. Enfin de nombreuses difficultés instrumentales émaillent cette partition qui sait mettre en valeur tour à tour chaque interprète.

Si Rubinstein et Verdi restent les héritiers d'une tradition qui compte maintenant une bonne cinquantaine d'années, d'autres écoles apparaissent dans des pays restés jusque-là silencieux, en Tchécoslovaquie, en Russie, en Norvège. Elles vont prendre le relais, en apportant un courant original qui éclaire d'un jour nouveau les formes habituelles.

Smetana et Dvořák sont les principaux représentants de l'école tchèque. L'œuvre de F. Smetana se limite à deux quatuors (1876, paru en 1879, et 1882-1883). Le premier, resté célèbre sous le nom de quatuor « de ma vie », est autobiographique. L'auteur s'est lui-même expliqué sur la signification de ses thèmes qui relatent le chemin qu'il a parcouru dans sa vie professionnelle et affective. Ce document d'une humanité intense s'exprime

de manière très personnelle. L'auteur sait à l'occasion se dégager des règles classiques pour introduire des thèmes populaires de son pays, voire des rythmes nouveaux, tel celui d'une polka que l'on rencontre pour la première fois dans un quatuor. Cette œuvre aura des prolongements très importants pour la musique tchèque, car elle ouvre la voie à ses successeurs immédiats dans deux domaines différents : celui du folklore, chez Dvořák, de la confidence chez Janáček. (Nous aurons l'occasion d'en reparler plus loin à l'occasion des « lettres intimes » de ce dernier.)

La contribution d'A. Dvořák à la musique de chambre est si importante qu'elle peut rivaliser avec celle de Brahms. Dix-sept œuvres en tout : quatorze quatuors à cordes (il nous en reste douze), quatre quintettes dont deux à deux altos (le compositeur était altiste), les autres avec contrebasse ou avec piano, enfin un sextuor. Les plus remarquables sont le sextuor (*op.* 48, 1878), qui attira le premier l'attention sur l'auteur, les quatuors n^{os} 10 et 11 (*op.* 51, 1878-1879, *op.* 61, 1881), le quintette avec piano (*op.* 81, 1887), le quatuor avec piano (*op.* 87, 1889). Tous, sauf le onzième quatuor, portent l'influence de Brahms pour le principe de l'insertion de thèmes folkloriques en musique classique, et de Smetana pour l'application directe de ce principe. Sans chercher à l'imiter, Dvořák utilise spontanément des rythmes de son pays : danses pour les mouvements vifs, comme les polkas du sextuor ou du dixième quatuor ; pour les mouvements lents, des *dumkas*, chants lents et mélancoliques d'origine ukrainienne, mais très vite adoptés par tous les pays slaves. Leurs mélopées se prêtent à de nombreuses variations à la manière des improvisations populaires. Les *dumkas* restent un élément caractéristique du style de Dvořák.

Puis vient une seconde période dans l'œuvre du compositeur, lorsqu'il fait un séjour aux Etats-Unis. L'année 1893 voit naître les « œuvres américaines » : douzième quatuor (*op.* 96) et quintette à deux altos (*op.* 97). Ce voyage provoque un renouvellement dans son inspiration. Ainsi plusieurs thèmes du quatuor présentent une tendance pentatonique, et le quintette inclut dans sa première partie un thème indien. Les mouvements lents comptent parmi les plus belles pages de la musique de chambre.

De retour d'Amérique, deux derniers quatuors (n^os^ 13 et 14, *op.* 105 et 106, 1895) mettent le point final à cette abondante et attachante production.

Nous relierons les musiciens russes à ceux de l'école tchèque. Certes, leurs œuvres sont plus tardives encore, puisque certaines datent du début du XX^e^ siècle, mais elles participent de la même esthétique définie par trois caractères : respect des modèles classiques, lyrisme romantique, emploi de thèmes nationaux.

On trouve en Russie cinq auteurs très intéressants. A. Borodine écrit un quintette à cordes demeuré inachevé et deux quatuors (1879 et 1881). Le second reste le plus connu grâce à son mouvement lent en forme de nocturne. Viennent ensuite les trois quatuors de C. Cui (*op.* 45, 1890, *op.* 68, 1907, *op.* 91, 1915) : les cinq de A. Glazounow, (*op.* 1, 10, 26, 64, 70), ainsi que cinq novelettes et une suite pour la même formation. Parmi les cinq quatuors de N. Rimsky-Korsakov, celui sur des thèmes russes (1878-1879) est le plus célèbre. Enfin P. Tchaïkowsky compose trois quatuors (*op.* 11, 1871, *op.* 22, 1874, et surtout l'*op.* 30, 1876). Son sextuor (*op.* 70, 1892), intitulé *Souvenir de Florence*, reste aussi au répertoire des quartettistes, peut-être en raison de son climat très diversifié, douloureux dans les deux premiers mouvements, plein de brio dans les deux

derniers. Nous avons aussi fait allusion à l'école nordique. Le Norvégien E. Grieg en est le seul représentant au XIX^e siècle. Il compose deux quatuors dont le premier tient une place à part (*op.* 27, 1877-1878). Certes, la trame folklorique existe toujours à travers le fragment d'un chant que l'auteur venait de composer sur des paroles d'Ibsen (*op.* 25). Mais il en fait un emploi différent. Il le garde à l'état original dans le premier et le dernier mouvement, mais l'utilise aussi comme source d'autres idées ailleurs. Ceci donne à l'ensemble une homogénéité nouvelle. L'harmonie est aussi très remarquable, car, à l'intérieur d'une solide unité tonale, Grieg ne recule pas devant les chromatismes, voire devant les dissonances.

Dans cette œuvre très réussie, parue dix ans avant le quatuor de Debussy, se trouvent déjà certains éléments de la technique impressionniste, germe du renouveau au XX^e siècle.

Première période : 1875-1919

Dates	*France*	*Allemagne-Autriche*	*Ecole nordique*	*Europe centrale*	*E. anglo-saxonne*	*Ecoles diverses*
1875	Saint-Saëns, quat. av. p. *op.* 41	Brahms, 3e quatuor		Dvořák, quatuor av. p. *op.* 23		Rimsky-Korsakov, *op.* 12
1876				Smetana, quatuor « de ma vie », *op.* 116		Tchaïkowsky, quat. nº 3
1878	D'Indy, quat. av. p., *op.* 7					
1879	Fauré, 1er quat. av. p., *op.* 15 Franck, quint. av. p.	Brückner, quatuor		Dvořák, quat., *op.* 51		
1880	Saint-Saëns, septuor					
1882		Brahms, 1er quint. à 2 al.		Smetana, quat. nº 2, *op.* 131		Borodine, 2e quatuor
1883		Strauss, quat. av. p., *op.* 113				
1886	Fauré, 2e quat. av. p., *op.* 45 Saint-Saëns, quint. av. p.					
1888	Lekeu, quat.		Nielsen, quint. à 2 al.			
1889		Reger, 1er quat.				
1890	Franck, quatuor D'Indy, 1er quat., *op.* 35 Chausson, concert, *op.* 21	Brahms, 2e quint. à 2 altos	Grieg, quat. inachevé Nielsen, 4 quat., *op.* 5			
1893	Debussy, quat., *op.* 10 Ropartz, quat. nº 1			Dvořák, quat., *op.* 96 et 97		

Première période : 1875-1919 (suite)

Dates	*France*	*Allemagne-Autriche*	*Ecole nordique*	*Europe centrale*	*E. anglo-saxonne*	*Ecoles diverses*
1896					Ives, 1er quatuor	
1897	D'Indy, 2e quat., *op.* 45		Nielsen, quat., *op.* 13-14			Rimsky-Korsakov, 2e quat.
1898		Reger, quint. av. p., *op.* 5				
1899	Chausson, quat. av. p. Saint-Saëns, quat., *op.* 112	Schönberg, *op.* 4 « Verklärte Nacht »		Dohnanyi, 1er quat., *op.* 7		
1900		Reger, 2e quat., *op.* 54				Glière, sextuor, *op.* 1 ; quint. nº 1, *op.* 2-octuor, *op.* 5
1902		Reger, 2e quint. av. p., *op.* 64				Glière, sextuor, *op.* 7
1903	Magnard, quat., *op.* 16					
1904	Ravel, quatuor	Reger, quat. nº 3, *op.* 74				
1905	Fauré, quint. av. p., nº 1	Schönberg, quat. nº 1, *op.* 7		Enesco, octuor, *op.* 7		Glière, quat. nº 2, *op.* 20
1906	Schmitt, quat. av. harpe, *op.* 35					
1908	Schmitt, quint. av. p., *op.* 51	Schönberg, quat. nº 2, *op.* 10		Bartók, quat. nº 1, *op.* 7 Kodaly, quat. nº 1, *op.* 2	Vaughan Williams, quat. nº 2 ; sextuor, *op.* 11 Bridge, quat. nº 1	

		3 mouvements, *op.* 5				
1910	Schmitt, double quint.	Berg, quat., *op.* 3 Reger, quat. av. p., *op.* 113 ; sextuor, *op.* 118				
1911	Koechlin, quat., *op.* 1	Webern, 6 bagatelles, *op.* 9 Reger, quat. nº 5, *op.* 121				Turina, quat., *op.* 4
1912	Ropartz, quat. nº 2 Milhaud, quat. nº 1, *op.* 5				Vaughan Williams, quint. à 2 al. Ives, quat. nº 2 Bridge, quint. av. p. ; sextuor	
1914		Reger, quat. av. p., *op.* 133				Stravinsky, 3 pièces
1915	Milhaud, quat. nº 2, *op.* 16				Bridge, quint.	Villa-Lobos, quat. nº 1-2
1916	Milhaud, quat. nº 3, *op.* 32 ; quint. Koechlin, quat. nº 2	Reger, quint av. clar., *op.* 146		Szymanowski, quat. nº 1, *op.* 37	Bridge, quat. nº 2 Delius, quat.	Villa-Lobos, quat. nº 3
1917	Koechlin, quat. nº 3 Honegger, quat. nº 1			Bartók, quat. nº 2, *op.* 17		Villa-Lobos, quat. nº 4
1918	Milhaud, quat. nº 4, *op.* 46			Kodaly, quat. nº 2, *op.* 10 Martinů, quat. nº 1	Elgar, quat., *op.* 83	
1919	Saint-Saëns, quat., *op.* 158	Hindemith, quat. nº 1, *op.* 10	Nielsen, quat., *op.* 44			

Deuxième période : 1920-1960

Dates	*France*	*Allemagne-Autriche*	*Europe centrale*	*E. anglo-saxonne*	*Russie*	*Ecoles diverses*
1920	Milhaud, quat. n° 5, *op.* 64		Enesco, quat. n° 1, *op.* 22		Stravinsky, concertino	Malipiero, quat. n° 1
1921	Huré, 2 quatuors Fauré, 2e quint. av. p.	Hindemith, quat. n° 2, *op.* 16 Hindemith, quat. n° 3, *op.* 22		Krenek, quat. n° 1, *op.* 6 Krenek, quat. n° 2, *op.* 8		Bloch, quat. n° 1
1922	Milhaud, quat. n° 6, *op.* 77	Hindemith, quat. n° 4, *op.* 32				
1923			Mihalovici, quint. à 2 altos	Krenek, quat. n° 3, *op.* 20		Malipiero, quat. n° 2
1924	Ropartz, quat. n° 3 D'Indy, quint. av. p., *op.* 81			Krenek, quat. n° 4, *op.* 24		
1925	Fauré, quatuor Milhaud, quat. n° 7, *op.* 87		Martinů, quat. n° 2			Turina, quat., *op.* 34
1926			Dohnanyi, quat. n° 3, *op.* 33	Bridge, quat. n° 3		
1927	D'Indy, sextuor, *op.* 92	Schönberg, quat. n° 3, *op.* 30 Berg, Suite lyrique	Golestan, quat. n° 1 Bartók, quat. n° 3 Szymanowski, quat. n° 2 Martinů, quint. à 2 altos		Glière, quat. n° 3, *op.* 67	
1928			Bartók, quat. n° 4			
1929	D'Indy, quat.	Webern, quat.,	Martinů, quat.		Glière, quat. n° 3,	

				[illegible], quat. nº 5, *op.* 65	Prokofiev, quat. nº 1, *op.* 50	
1931			Mihalovici, quat. nº 2, *op.* 31	Thomson, quat. nº 1		Turina, quat. av. p., *op.* 67 Villa-Lobos, quat. nº 5, *op.* 50 Castelnuovo Tedesco, quint. av. p.
1932	Milhaud, quat. nº 8, *op.* 121 Roussel, quat. *op.* 45 Ropartz, quat. nº 4		Martinů, sextuor Martinů, quint. av. p.	Thomson, quat. nº 2 Piston, quat. nº 1		Pizzetti, quat.
1934	Françaix Honegger, quat. nº 2 Jolivet		Bartók, quat. nº 5			Malipiero, quat. nº 4 Castelnuovo Tedesco, quint. av. p., *op.* 55
1935	Milhaud, quat. nº 9, *op.* 140				Shostakovitch, quat. nº 1, *op.* 49	
1936	Honegger, quat. nº 3	Schönberg, quat. nº 4, *op.* 37 Webern, quat. *op.* 28	Golestan, quat. nº 2	Barber, quat		
1937			Martinů, quat. nº 4	Bridge, quat. nº 4 Krenek, quat. nº 6, *op.* 78		
1938			Martinů, quat. nº 5			Villa-Lobos, quat. nº 6
1939			Bartók, quat. nº 6			
1940	Milhaud, quat. nº 10, *op.* 218 Ropartz, quat. nº 5				Shostakovich, quint. av. p., *op.* 57	

Deuxième période : 1920-1960 (suite)

Dates	*France*	*Allemagne-Autriche*	*Europe centrale*	*E. anglo-saxonne*	*Russie*	*Ecoles diverses*
1941	Sauguet, quat. nº 1			Britten, quat. nº 1, *op.* 25	Prokofiev, quat. nº 2, *op.* 92	Villa-Lobos, quat. nº 7
1942	Ibert, quat.		Martinů, quat. av. p. nº 1	Vaughan William, quat. nº 2		
	Milhaud, quat. nº 110, *op.* 232					
1943	Hahn, quat. nº 2	Hindemith, quat. nº 5, *op.* 47		Krenek, quat. nº 7, *op.* 96		
1944	Schmitt, quat. av. p., *op.* 96		Martinů, quat. av. p. nº 2		Shostakovich, quat. nº 2, *op.* 68	Villa-Lobos, quat. nº 8
1945	Milhaud, quat. nº 12, *op.* 232	Hindemith, quat. nº 6		Britten, quat. nº 2, *op.* 36		Villa-Lobos, quat. nº 9
						Bloch, quat. nº 2
1946	Milhaud, quat. nº 13, *op.* 268		Martinů, quat. nº 6		Shostakovich, quat. nº 3, *op.* 73	Villa-Lobos, quat. nº 10
			Mihalovici, quat. nº 3, *op.* 52			
1947		Henze, quat. nº 31	Martinů, quat. nº 7			Malipiero, quat. nº 6
						Villa-Lobos, quat. nº 11
1948	Sauguet, quat. nº 2				Glière, quat. nº 4	Castelnuovo Tedesco, quat. nº 2, *op.* 139
	Boulez, livre « pour quat. »					Ginastera, quat. nº 1, *op.* 20
1949	Milhaud, quat.				Shostakovich, quat. nº 4, *op.* 83	

1950	Milhaud, quat. n° 16, *op.* 303 ; n° 17, *op.* 307 ; n° 18, *op.* 308				Malipiero, quat. n° 7 Villa-Lobos, quat. n° 11
1951	Ropartz, quat. n° 6				Villa-Lobos, quat. n° 13
1952	Milhaud, quint. av. ob., *op.* 316	Henze, quat. n° 2		Shostakovich, quat. n° 5, *op.* 92	Bloch, quat. n° 3
1953	Delvincourt		Enesco, quat. n° 2, *op.* 28		Villa-Lobos, n° 14 Bloch, quat. n° 4
1954					Villa-Lobos, quat. n° 15
1955					Villa-Lobos, quat. n° 16 Halfter, quat. n° 1
1956	Milhaud, quint. n° 4 à 2 vc., *op.* 325			Shostakovich, quat. n° 6, *op.* 101	Berio Bloch, quat. n° 5
1957					Villa-Lobos, quat. n° 17 Bloch, quint. av. p. n° 2
1958	Milhaud, sextuor, *op.* 368				Ginastera, quat. n° 2, *op.* 26 Petrassi, quat. *op.* 24
1959				Stravinsky, double canon	
1960				Shostakovitch, quat. n° 7, *op.* 108	

CHAPITRE III

LES TEMPS MODERNES

Introduction

Parler de la production de son époque provoque toujours un certain embarras. Le recul manque pour porter un jugement objectif, dégager les lignes de force, mettre en lumière les raisons qui expliquent la genèse ou l'influence des partitions importantes. Nous avons donc préféré inaugurer ce chapitre par un tableau synoptique d'où commentaires et conclusions se dégagent d'eux-mêmes.

Première remarque : nous faisons commencer la période moderne avec vingt-cinq ans d'avance, en 1875. Ce n'est pas un hasard : cette date est un tournant. En moins de cinq ans, de 1875 à 1879, surgissent les premières œuvres de musique de chambre de Saint-Saëns, Franck et Fauré, trois hommes qui effectuent la transition entre le post-romantisme et la musique de notre temps, et imposent la musique française à l'attention mondiale.

Deuxième remarque : ce tableau se découpe par tranches de vingt à vingt-cinq années. Là encore, il ne s'agit pas d'un procédé factice. Vingt-cinq ans, c'est l'espace d'une génération, mais aussi celui qui sépare les deux bouleversements de notre siècle. Les événe-

ments historiques jouent en effet à cette époque un rôle capital. Tout comme la défaite française de 1870, l'importance des deux guerres mondiales déborde largement le domaine politique et social pour s'étendre à celui de l'art et de la pensée.

La première période mène de 1875 à 1895, du quatuor de Saint-Saëns à *Verkläre Nacht* de Schönberg : du retour au classicisme à la recherche d'un langage résolument différent. La production stagne en Europe : le Romantisme brille de ses derniers feux avec Brahms en Allemagne, Smetana et Dvořák en Tchécoslovaquie, Tchaïkowsky et Rimsky-Korsakov en Russie. Par contre surgit une école française très active autour de ses trois chefs de file. Etrange période où un style finit, un style commence. Il n'est que de comparer les dates pour constater certaines coïncidences troublantes. 1879 : un quatuor de Dvořák, mais aussi le premier de Borodine et celui avec piano de Fauré. 1890 : dernière œuvre de Brahms : son quintette avec alto et le quatuor de Franck. 1893 : le dernier quatuor de Dvořák et le premier — le seul — de Debussy.

La production de la seconde période semble plus également répartie, de 1900 : deuxième quatuor de Reger, à 1919 : quatuors de Saint-Saëns et Hindemith. La floraison française domine encore avec deux œuvres importantes : le quatuor de Ravel, le premier quintette avec piano de Fauré, mais aussi celles de jeunes disciples appelés à un brillant avenir : Fl. Schmitt, Ch. Koechlin, D. Milhaud. Le monde germanique est très divisé. Si Reger revient au classicisme, le groupe viennois des dodécaphonistes est en pleine expansion. Enfin les écoles nationales commencent à se manifester. Les nordiques disparaissent avec les dernières œuvres de Nielsen et Sibelius, mais des hommes nouveaux surgissent en Europe centrale : G. Enesco en Roumanie, K. Szyma-

novsky en Pologne, B. Bartók et Z. Kodály en Hongrie, enfin une école anglaise se constitue, réunissent R. Vaughan Williams, F. Bridge, E. Elgar. Là encore, la comparaison des dates est éclairante : 1904 : quatuors de Reger et de Ravel ; 1905 : premier quatuor avec piano de Fauré, mais aussi premier quatuor de Schönberg ; 1908 : premiers quatuors de Bartók et de Kodály, deuxième quatuor de Schönberg. Toutes les tendances voisinent dans un beau foisonnement : retour au classicisme de Reger qui, à la manière allemande, suit la même orientation que Saint-Saëns chez nous ; modernisme modéré de Ravel ou Fl. Schmitt, de l'école anglo-saxonne ; retour au folklore national avec une écriture plus ou moins avancée chez Villa-Lobos, Szymanowsky, Bartók et Kodály ; recherche enfin avec les dodécaphonistes. Les vingt années qui suivent sont peut-être les plus riches et leur activité la mieux répartie dans tous les pays. Elles s'étendent de 1920 qui voit naître les œuvres de D. Milhaud, G. Enesco, I. Stravinsky et G. F. Malipiero, à 1939, date du sixième et dernier quatuor de Bartók. Chaque pays est représenté par une école au sein de laquelle les tendances varient. Toujours active, la France offre des courants très divers : V. d'Indy et G. Ropartz suivent encore le modèle de Franck ; Fauré produit ses deux dernières œuvres : un second quintette avec piano et un quatuor. Plus moderne, Roussel assure la transition entre Franck et la musique contemporaine. Celle-ci, apparue dès 1917 avec A. Honegger et D. Milhaud, s'affirme avec J. Françaix et A. Jolivet. Cette tendance règne en pays germanique avec P. Hindemith et les dodécaphonistes. L'Europe centrale est en pleine expansion : G. Enesco, S. Golestan, M. Mihalovici pour la Roumanie ; K. Szymanowsky en Pologne, B. Martinů en Tchécoslovaquie et surtout B. Bartók en Hongrie, qui écrit pendant cette période quatre de

ses six quatuors. Ceci sans préjudice des Anglo-Saxons parmi lesquels de nombreux Américains : W. Piston, S. Barber et E. Krenek. Deux pays amorcent leur renouveau : les Russes avec S. Prokofiev et D. Shostakovitch, l'Italie avec G. F. Malipiero, I. Pizzetti, M. Castelnuovo-Tedesco, en attendant que la culture espagnole reparaisse avec J. Turina et H. Villa-Lobos.

Beaucoup de ces compositeurs reprennent la tradition des grands cycles de quatuors : six chez Bartók et Hindemith, sept chez Malipiero, Martinů et Shostakovitch, dix-sept chez Villa-Lobos et D. Milhaud. Un tel foisonnement ne peut qu'amener une très grande variété des styles. Le modernisme s'affirme de diverses manières : imprégné de folklore chez les compositeurs d'Europe centrale, agressif chez les Allemands, il se modère d'un certain sens mélodique chez les Italiens ou les Anglo-Saxons. L'année 1927 est particulièrement représentative de cette richesse, puisqu'elle voit naître à la fois le sextuor de d'Indy, le troisième quatuor de Bartók, deux quatuors de Golestan et Szymanowsky, un de Glière, le troisième quatuor de Schönberg et la *Suite lyrique* d'A. Berg.

Très proche de nous enfin, la dernière période, de 1940 à 1960, échappe à notre jugement. Nous nous bornerons donc à constater l'évolution ascendante ou descendante des diverses écoles. La veine germanique semble se tarir après la mort d'Hindemith. Certes, l'Allemagne compte de nombreux compositeurs, mais ils pratiquent un style d'avant-garde peu enclin à s'exprimer dans les moules classiques. Le quatuor n'est donc que faiblement représenté par deux œuvres de H. W. Henze. L'Europe centrale se fait plus discrète et ses compositeurs : G. Enesco, B. Martinů, M. Mihalovici, font carrière en France. Par contre, notre pays est toujours aussi actif, car, aux noms de Fl. Schmitt ou D. Milhaud, viennent s'ajouter

ceux de J. Ibert, R. Hahn, H. Sauguet, Cl. Delvincourt. Un nouveau venu de marque en Angleterre : B. Britten. L'URSS est représentée par l'abondante production de D. Shostakovitch ; l'école italienne est en pleine expansion.

Après cette vue d'ensemble, nous ordonnerons notre analyse autour des faits les plus marquants. C'est ainsi que, pour la période comprise entre 1875 et 1919, nous examinerons le renouveau de l'école française avec l'évolution de son écriture de Franck à Ravel : des derniers tenants du Romantisme aux premiers modernes. Pour la seconde période, de 1920 à 1960, nous nous attarderons sur les écoles nationales étrangères, et tout particulièrement sur B. Bartók, dont l'influence est prépondérante. Nous essaierons enfin de montrer le glissement qui s'opère vers la musique contemporaine grâce à l'école dodécaphonique.

Première période : 1875-1919

Tard formé, le quatuor ne s'est guère affirmé avant le début du XIX^e siècle. Nous n'avons pas eu l'occasion de citer jusqu'à présent de noms français. Le Romantisme a été un phénomène essentiellement germanique, et s'il a suscité un grand élan dans toute l'Europe du centre, du nord et en Russie, les pays latins sont restés muets. Chez nous, Berlioz n'a rien écrit pour la musique de chambre. Or ce long sommeil d'un siècle, qui dure en somme depuis la mort de Rameau en 1764, est suivi d'une renaissance spectaculaire à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, renaissance qui met en cause toute la musique de notre temps. Deux questions se posent alors : pourquoi ce brusque éveil dans notre patrie ? Pourquoi cette floraison en musique de chambre ?

A dire vrai, les deux questions se recoupent. La défaite de 1870 amène des heures sombres pour notre histoire : fin du Second Empire, troubles de la Commune, avec pour conséquences un repli sur des formes d'art plus intérieures et un sursaut national privilégiant le rejet des œuvres étrangères — italiennes ou allemandes —, l'expression d'artistes français ou de notre folklore. L'opéra, trop exploité, va connaître une certaine éclipse au profit des ensembles instrumentaux. Cependant cette renaissance vient aussi d'une idée nouvelle : l'importance de la musique au sein des arts. Au XVIII^e siècle, l'opéra éclipsait toute autre forme. Or l'art sonore y était subordonné à l'action, c'est-à-dire à l'intellect, puis au décor, aux « machines », comme on disait alors. Dans le monde romantique, il était mis au service de l'affectivité, avec les textes des cycles mélodiques ou des poèmes symphoniques. Mais voici que le Symbolisme amorce un renversement des valeurs. On écoute les résonances du verbe. Verlaine n'écrit-il pas dans son *Art poétique* (1874) : « De la musique avant toute chose » ? Quoi de plus naturel alors que de se tourner vers la forme la plus dépouillée, la plus pure : le concert instrumental ? Cette tendance ne reste pas à l'état de théorie littéraire. Elle va trouver un large écho dans le public. En effet, l'éducation musicale est introduite dans l'enseignement secondaire puis supérieur, grâce à l'ouverture de classes d'histoire au Conservatoire, à la création de chaires au Collège de France et à la Sorbonne. S'y ajoutent deux autres établissements d'un excellent niveau : l'école Niedermeyer, fondée en 1853, dont le meilleur élève est Fauré, et la Schola Cantorum, créée en 1874 sous l'impulsion de V. d'Indy, disciple fervent de C. Franck. Dans les journaux apparaît une critique spécialisée avertie qui rend les auditeurs plus exigeants. Les concerts se multiplient grâce à la création d'asso-

ciations nouvelles : la Société nationale, en 1871, la Société musicale indépendante en 1909, la Schola Cantorum après 1896. Toutes réservent une part de leurs programmes à la musique de chambre et aux premières auditions de compositeurs français. Le milieu des interprètes suit le mouvement. De 1870 à 1918, le nombre des formations ne cesse d'augmenter : 1872, le violoniste D. Alard et le violoncelliste A. Franchomme fondent la Société de musique de chambre active ; 1873, création de la Nouvelle Société de musique de chambre. Les quatuors se multiplient : 1890 quatuor Parent ; 1893 quatuor Capet ; 1905 quatuor Chailley. De même les formations étrangères se font entendre à Paris. En 1892, par exemple, le quatuor hongrois révèle les œuvres de Dvořák, et Smetana.

Tous les facteurs sont donc réunis pour favoriser l'éclosion d'œuvres françaises dans le domaine de la musique de chambre. Or, au même moment, trois personnalités occupant des postes importants suscitent et orientent cette floraison : C. Saint-Saëns, en 1871, crée avec R. Bussine la Société nationale de musique dont la devise, *ars gallica*, se passe de commentaire ; C. Franck, en 1872, est nommé professeur d'orgue au Conservatoire, mais accueille volontiers aussi les élèves des classes de composition ; enfin G. Fauré assure la direction de cet établissement de 1905 à 1920. Ils n'appartiennent pas tous à la même génération. Le doyen est C. Franck (né en 1822), mais sa production musicale tardive ne s'épanouit guère avant 1870. Saint-Saëns, nettement plus jeune (né en 1835), est au contraire un enfant précoce. Fauré enfin est son cadet de dix ans (né en 1845). Ils œuvrent en même temps, dans des directions différentes, certes, mais avec une volonté commune d'apporter un courant d'air frais à l'inspiration roman-

tique, et la variété de leurs recherches n'est pas l'un des moindres attraits de ce renouveau musical.

En conséquence, plusieurs styles coexistent, sans lutte, sans acrimonie, chacun puisant son inspiration où il l'entend. Franck et ses disciples restent les plus proches du Romantisme par la recherche du lyrisme, de la puissance dramatique. Ils appliquent, dans le domaine de la musique de chambre, certains procédés wagnériens. Le leitmotiv devient thème cyclique, l'harmonie se fait très modulante, le chromatisme très poussé. D'autres, au contraire, refusant toute effusion, reviennent aux traditions classiques du XVIII^e siècle, tel Saint-Saëns, dont les phrases courtes sont d'une courbe mélodique agréable, mais réservée. Plus sensible, Fauré se réfère à la Renaissance et allie avec subtilité une connaissance solide du contrepoint et des modes anciens à une science de l'enharmonie très personnelle. Enfin Debussy et Ravel nous amènent à la musique moderne, le premier par les nuances souples et mouvantes de l'impressionnisme, le second par des sonorités acides, des rythmes plus heurtés. En définitive, le cheminement du post-romantisme vers la musique de notre temps s'effectue dans trois domaines : la phrase mélodique qui se raccourcit, change sous l'influence des modes anciens ou exotiques ; l'harmonie qui incorpore de plus en plus aux accords traditionnels des notes étrangères et dissonantes ; le rythme qui recherche volontairement la souplesse, l'inattendu des nombres impairs (trois ou cinq temps). Nous serons appelés à revenir inévitablement sur ces trois éléments en présentant maintenant en détail chacun de ces courants.

Franck et ses disciples

La musique de chambre tient dans l'œuvre de Franck une place importante, non par le nombre

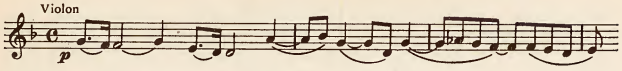
mais par la qualité. C'est par elle qu'il commence sa carrière de compositeur en écrivant trois trios avec piano (1834-1842). C'est par elle qu'il la termine lorsque, cinquante ans plus tard, après ses *Six pièces* d'orgue, *Les Béatitudes* et *Rédemption*, il produira un quintette avec piano, puis un quatuor à cordes. Ces œuvres lui apporteront une célébrité tardive, accordée avec quelques réticences, par un public contemporain qui l'a longtemps ignoré. Mieux : de toute sa production, elles exerceront sans doute sur les compositeurs l'influence la plus profonde. Elles présentent toujours de notre temps un attrait incontesté sur l'auditeur qui y retrouve l'homme tout entier, avec son tempérament, sa philosophie, son art. Nous ne nous attarderons pas sur le quintette qui n'est pas de notre ressort, mais son lyrisme, sa richesse thématique, sa maîtrise d'écriture en ont fait depuis longtemps une des œuvres favorites des mélomanes. On connaît moins le quatuor, composé par l'auteur à la fin de sa vie. C'est un testament qu'il a mûri pendant deux ans, préparé par une lecture assidue des grands modèles de Beethoven, Schubert et Brahms. Le succès devait couronner ce long effort. L'audition donnée à la Société nationale valut au compositeur son premier succès auprès du grand public... à soixante-huit ans, sept mois avant sa mort !... Il comprend quatre parties et commence par un *Poco lento puis Allegro* dont on pourrait croire qu'il s'agit d'un mouvement rapide précédé par une simple introduction. Il n'en est rien. Les deux tempi contrastés sont la traduction d'une de ces antithèses chères à Franck : la sécurité céleste et le trouble d'ici-bas. Il s'agit donc d'un andante en forme de lied, découpé pour admettre en son milieu les développements plus agités de l'*allegro*. Le schéma est le suivant :

Andante

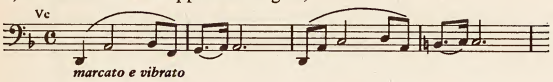
1) Exposition ;

Allegro

2) Exposition à 2 thèmes, l'un au violon, l'autre au violoncelle ;



3) Andante : développement fugué ;

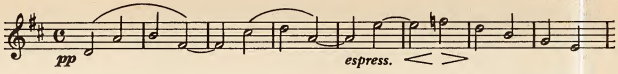


4) Allegro : développement fugué lui aussi ;
5) Allegro : réexposition ;
6) Andante : Conclusion : retour de la longue phrase calme.

Voilà qui renouvelle complètement l'*allegro* habituel.

Suit un *scherzo* qui revient à une forme très classique avec son trio, ses deux thèmes opposés ; il évoque l'esprit du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Les innovations résident dans le travail du premier motif qui s'exprime en arabesques complexes au premier violon, en trilles au second, en contretemps au violoncelle. Le tout crée des harmonies instables ou s'immobilise parfois en de brusques arrêts d'une mesure, qui rompent la continuité de ce mouvement perpétuel. Le troisième mouvement est une longue ligne de 34 mesures, écrite d'un seul jet, sans une redite. Sereine, elle s'élève comme un chant de grâce. Elle semble s'affronter un moment à un second motif plus douloureux, plus agité, mais son calme l'emportera. Quant au final, sa complexité ne vient pas de l'originalité de son plan, mais de sa richesse mélodique et du procédé cyclique qui reprend en les transformant les idées précédemment énoncées. Reviennent par exemple le thème du violoncelle dans le premier mouvement, repris

cette fois-ci en notes égales avec la progression d'une marche harmonique,



le rythme du *scherzo*, la grande phrase du *larghetto* en valeurs augmentées, sans préjudice d'une nouvelle idée. Le tout se terminera pourtant sur deux vastes accords majestueux qui ramènent la paix. Au terme de cette analyse, nous ferons cependant une petite réserve, le quatuor est d'un accès moins facile que le quintette. Comme jadis les dernières pages de Beethoven, on y trouve moins un souci de séduire que de faire comprendre sa pensée. L'émotion y perd un peu de sa spontanéité, de sa chaleur. Que dire enfin de l'écriture de Franck en musique de chambre ? Prête-t-il un égal intérêt à tous les partenaires comme les Romantiques nous ont accoutumés à le faire ? Pas tout à fait. Il existe deux privilégiés dans ses formations : le premier violon et le piano. Le reste de l'ensemble est plus effacé. Il se borne à doubler la ligne des deux solistes ou à les entourer du halo sonore de leurs harmonies. La science du contrepoint semble rester dans le seul domaine de l'écriture. Elle ne va pas jusqu'à l'instrumentation, jusqu'à l'emploi des timbres pour leurs résonances particulières.

Les disciples de Franck

Si le maître ne jouit pas d'une grande audience auprès du public, il exerce cependant une autorité incontestée sur un petit cercle d'élèves : H. Duparc, G. Lekeu, G. Ropartz, V. d'Indy, E. Chausson, comptent parmi les plus connus. Chacun, à sa manière, diffuse son message. Ensemble ils forment sa véritable famille. Ne les a-t-on pas surnommés « la bande à Franck » ?

Le plus efficace dans cette action est sans doute V. d'Indy, qui dirige la Schola Cantorum. Il avoue lui-même : « Notre vénéré Père Franck est un peu le grand-père [de cette institution], car c'est son système d'enseignement que nous nous efforçons de continuer et d'appliquer ici. » Autour de lui se groupe en effet une deuxième génération aussi enthousiaste : A. Magnard, A. Roussel, P. Le Flem, G. de Lioncourt. Nous ne parlerons que de ceux qui ont laissé des œuvres de musique de chambre importantes. Parmi eux V. d'Indy compte certainement à son actif la production la plus fournie : un quatuor avec piano (1878, remanié en 1886), trois quatuors à cordes (1890-1897, 1929), un quintette avec piano (1924) et un sextuor à cordes (1927). Les deux dernières œuvres ainsi que le troisième quatuor restent les plus jouées. On y retrouve l'essentiel des caractères franckistes : mélodie abondante, avec son indispensable contrepoint qui n'exclut pas certaines audaces harmoniques, enchaînement particulier des tonalités, procédé cyclique. Cependant l'inspiration de V. d'Indy se renouvelle parfois près d'autres sources ; la veine populaire notamment lui communique une étonnante fraîcheur. A cette catégorie appartiennent par exemple l'intermède du troisième quatuor et le scherzo du sextuor. Plus restreinte, mais tout aussi importante, est la contribution d'E. Chausson : un *Concert* en sextuor (1890), un quatuor avec piano (1897) et un quatuor à cordes resté inachevé (1899). Le quatuor avec piano connut un succès immédiat grâce à sa « belle envolée lyrique ». Plein d'allant et d'énergie, il est plus clair que le *Concert*, ce qui n'empêche pas la présence de riches idées mélodiques, souvent confiées à l'alto. Les second et troisième mouvements, graves mais sereins, mettent en valeur l'autorité des parties extrêmes. Le quatuor à cordes marque un pas de plus vers le dépouille-

ment, la rigueur, l'homogénéité des parties solistes. Les thèmes y sont traités avec des procédés d'écriture très complexes qui traduisent la maîtrise du compositeur. On y sent une volonté de décanter son langage, habituellement touffu, compact, qui traduit son admiration pour les maîtres allemands, de Beethoven à Wagner, ou pour Franck. Mais, de ce fait, l'œuvre devient plus intellectuelle, moins accessible. Elle devait comprendre quatre mouvements. Le 10 juin 1879, Chausson fut surpris par un accident qui devait lui coûter la vie, alors qu'il achevait la troisième partie. V. d'Indy la termina mais, n'ayant trouvé que de vagues esquisses du final, préféra refermer le quatuor sur les dernières mesures de ce Scherzo.

Nous avons fait allusion à certaines faiblesses de l'art de Chausson. Dans le *Concert* comme dans le quatuor avec piano, clavier et premier violon se taillent la part du lion. On relèvera aussi certaines négligences d'écriture, Mais dans l'ensemble, son style possède une liberté tonale maniée avec adresse, une science très sûre du chromatisme et de l'enharmonie. Quant aux thèmes, ils révèlent un tempérament fougueux et romantique qui n'a rien perdu de sa séduction.

Citons pour terminer quelques ouvrages d'autres franckistes ; les six quatuors de G. Ropartz qui s'étagent sur une cinquantaine d'années, de 1893 à 1951. Les derniers, fortement influencés par le folklore de la Bretagne natale du compositeur, n'atteignent pas à l'importance des œuvres précédentes. Il faudrait nommer aussi le quatuor de A. Roussel qui, à travers d'Indy, se réfère à la même esthétique. Cependant il est plus tardif (1932). D'autre part le tempérament et le style de l'auteur sont si originaux que nous préférons le rattacher à des partitions de facture plus avancée.

La tradition classique : Saint-Saëns et Fauré

Nous avons passé en revue, au début du chapitre, les différents styles qui se côtoient à l'aube du XX^e siècle. Si Franck et ses disciples se réfèrent encore au Romantisme, une réaction se produit au même moment contre un courant de pensée qui s'exprime déjà depuis un siècle et semble n'avoir plus rien de neuf à apporter. Certains compositeurs reviennent alors au classicisme de Bach, Haydn, Mozart, ou même à une période résolument antérieure. celle du chant grégorien. Le groupe que nous allons étudier se situe dans cette ligne. Il réunit des tempéraments aussi divers que C. Saint-Saëns et G. Fauré.

Nous ne nous attarderons pas trop sur Saint-Saëns, bien que son œuvre, dans le domaine étudié ici, soit assez abondante : deux quatuors avec piano (1853 et *op.* 41, 1875), un quintette avec piano (*op.* 14, 1855), un septuor pour piano, trompette, quatuor et contrebasse (*op.* 65, 1880), enfin deux quatuors à cordes (*op.* 112, 1899 ; *op.* 153, 1918). Le premier quatuor avec piano et le quintette sont les œuvres d'un jeune auteur de vingt ans à peine. Leur intérêt réside surtout dans la précocité technique qu'elles révèlent. Dans la période de la maturité, qui se situe de 1871 à 1896 environ, nous noterons le septuor. L'insertion inhabituelle, mais très réussie, de la trompette le rend tout à fait remarquable. L'auteur crée là un modèle qui incitera après lui les compositeurs français ou étrangers à revenir, dans le domaine de la musique de chambre, au mélange des cordes et des vents déjà pratiqué au XVIII^e siècle. Après 1896 s'amorce un certain déclin. Pour cet homme de soixante et un ans, la routine, les astuces du métier remplacent parfois l'inspiration. C'est le

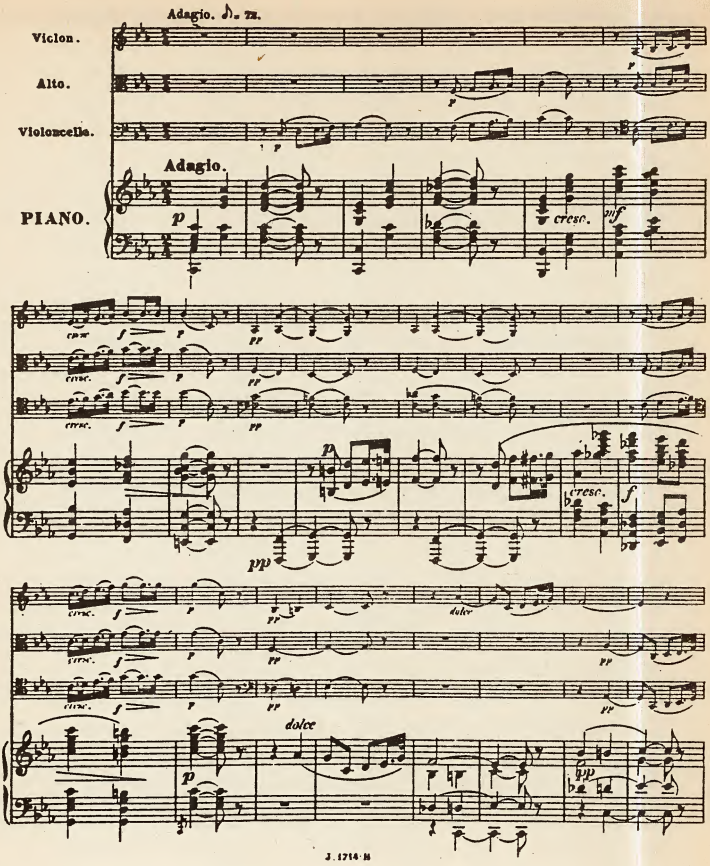
cas des deux quatuors à cordes qui ne présentent pas grand intérêt musical.

Si Saint-Saëns revient délibérément aux formules classiques, la position de Fauré, au sein de ce groupe, s'avère beaucoup plus nuancée. Certes, ses études à l'école Niedermeyer lui ont donné une excellente connaissance des styles pratiqués de Bach à Beethoven, mais l'ont sensibilisé aussi aux modes grégoriens. Cependant le compositeur est bien de son siècle. Comme Franck, il apprécie les Romantiques et n'hésite pas à s'avouer grand admirateur de Wagner. Il puisera auprès de l'école allemande tant l'envol lyrique que la maîtrise de son écriture. Mais quand il s'agit d'exprimer son monde intérieur, il sait parfaitement rester lui-même, se détacher de l'influence que Franck et Debussy exercent sur ses contemporains pour exprimer sa sensibilité, sa tendresse, sa finesse avec une très grande réserve. Aussi le domaine de la musique de chambre, avec son univers d'intériorité, ne peut-il que le séduire. Sa production dans ce genre est abondante et compte quelques-uns des plus beaux fleurons de notre littérature. Elle s'étage sur quarante-cinq ans (de 1879 à 1927) et comprend deux quatuors avec piano (*op.* 15, 1879 et *op.* 45, vers 1886), deux quintettes avec piano (*op.* 89, 1905 et *op.* 115, 1921), enfin un quatuor à cordes (*op.* 121, 1925). Souvent joué au concert, le premier quatuor avec piano est une œuvre de jeunesse. Le *scherzo*, le *finale* sont pleins de la gaieté, de la vitalité d'un homme de trente-quatre ans. L'ouvrage présente déjà certains éléments du langage propre à l'auteur — notamment des enchaînements harmoniques imprévus — mais reste encore très proche du Romantisme dans son élan général. Il possède un émouvant *adagio*, dans lequel les cellules d'une même phrase longue et douloureuse s'enchaînent sans coupure entre les différents partenaires. Sept ans après paraît le deuxième

quatuor. Il inaugure la période de la maturité qui se terminera par le premier quintette. La maîtrise du plan se manifeste par l'habileté avec laquelle Fauré utilise le procédé cyclique. Le mouvement initial contient deux idées qui se révéleront être des fils conducteurs. La première se retrouvera dans le *scherzo* sous une forme plus vigoureuse. La seconde sera reprise dans les troisième et quatrième mouvements. Un style personnel s'affirme, basé sur un jeu subtil des enharmonies qui permettent de rapprocher des tonalités fort éloignées. Le premier quintette avec piano est surtout important par la place charnière qu'il occupe au seuil de la dernière période dont il possède déjà le dépouillement. Il semble un peu moins réussi que le second, paru à seize ans de distance. En effet, celui-ci s'affirme comme une partition magistrale où l'on a peine à deviner l'âge du compositeur (soixante-seize ans), tant l'inspiration reste jeune. Vient enfin le quatuor à cordes, testament musical de l'auteur, commencé dans le plus grand secret dès 1923 et qu'il n'aura pas le temps de réviser avant sa mort en 1924. Aussi, avec une humilité qui révèle bien la simplicité et la grandeur de son caractère, Fauré confie-t-il à ses amis, Dukas, Poujaud, Lalo, Bellaigue, Lallemand, le « soin de décider si ce quatuor doit être édité ou détruit ». Certes, l'œuvre est plus intellectuelle que les précédentes. Le compositeur se soucie moins de séduire que d'exprimer une pensée que la surdité — apparue vingt ans plus tôt — enferme dans un univers clos. Mais les deux derniers mouvements : un *andante* serein, un *final* d'une allégresse bon enfant, rachètent le caractère un peu ésotérique du début.

Comme Franck, Fauré est un maître à penser. Il exerce donc son influence sur de nombreux disciples. Deux d'entre eux ont fait honneur au domaine de la musique de chambre : Ch. Koechlin et Fl. Schmitt.

III.



Le troisième mouvement du premier quatuor avec piano de Fauré allie l'intensité de l'émotion avec une écriture contrapuntique recherchée par l'auteur : les instruments se partagent la progression sans faille de l'admirable thème.

Cependant la date de leurs œuvres autant que l'audace de leur écriture les rattachent davantage à la production de notre temps. Nous préférons analyser à présent les quatuors de deux hommes qui, à la charnière du XX^e siècle, sans nier le lyrisme de leur inspiration, ont contribué par leur volonté d'innovation à préparer l'avènement de l'écriture musicale contemporaine.

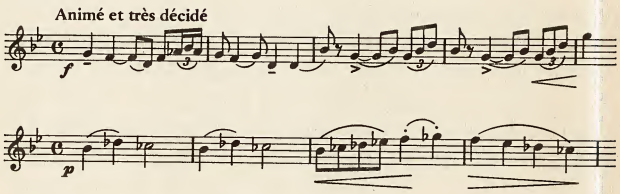
Debussy et Ravel

De nombreux traits communs rapprochent Debussy et Ravel. Ils appartiennent tous deux, à une dizaine d'années près, à la même génération dominée par l'influence des maîtres de l'heure : Franck et Fauré. Ils se tourneront donc vers les mêmes sources : le principe cyclique, le chromatisme de Franck, l'archaïsme, le goût des modulations fluctuantes de Fauré. Cependant, ils possèdent aussi un désir très vif de nouveauté. Ils puiseront donc à des sources d'inspiration étrangères : musique espagnole ou exotique, et manifesteront une très grande indépendance dans le domaine de l'harmonie. La dissonance devient pour eux un moyen de s'affirmer. La manière de l'aborder peut être différente : plus dure chez Ravel, plus voilée chez Debussy. Mais le principe reste le même : inclure dans les accords, en plus de leurs sons constitutifs, tout ce qui jusqu'ici était resté étranger, c'est-à-dire appogiatures, échappées ou notes de passage. Leur esthétique reflète d'ailleurs une parenté plus profonde qui tient à leur nature même. Tous deux aiment le luxe, le raffinement, voire la subtilité. Tous deux cherchent à capter le monde fugitif de la sensation. Enfin, et pour revenir au thème de ce livre, ils n'écrivent qu'un seul quatuor au

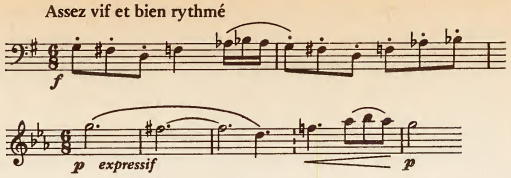
début de leur carrière, mais cet unique essai est une réussite.

Passons maintenant à l'analyse détaillée. Lorsqu'en 1893 Debussy écrit son quatuor, il a trente et un ans. Il a été en contact avec beaucoup de styles très divers. Certes Franck, qui meurt en 1890, domine toujours le monde musical français, même si notre auteur ne vit pas dans son orbite. Mais sans quitter la capitale, on peut entendre d'autres esthétiques. L'exposition universelle de 1889 a présenté la musique d'Extrême-Orient, notamment le Gamelan javanais, ensemble instrumental faisant revivre la tradition hindoue. Debussy a également eu l'occasion, grâce à Mme Meck, de se rendre deux fois en Russie : en 1880 et 1882. Il y a découvert et admiré Borodine ; enfin en 1893, il a entendu, dans le cadre majestueux de Solesmes, les chants grégoriens si prisés par les cercles de l'école Niedermeyer et de la Schola Cantorum. Ces éléments hétéroclites vont se regrouper pour former une personnalité artistique dont le quatuor nous donne le premier témoignage.

L'*allegro* initial présente deux thèmes dont l'un, en *sol* mineur de mode phrygien, c'est-à-dire avec son deuxième degré, *la*, abaissé au *la* ♭, va servir de motif cyclique.

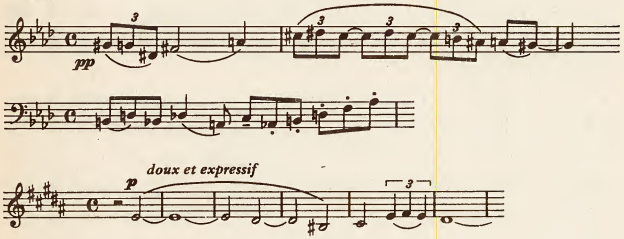


Ainsi le *scherzo* le présente-t-il plusieurs fois, à l'alto sur un accompagnement de pizzicati ou au premier violon en agrandissement :



ou encore transformé en un rythme à 15/8 dans la réexposition :

Le *final* le reprendra sous des formes diverses : lente au début, puis plus vive au violoncelle pour commencer un *fugato*, en agrandissement ensuite, avant de le faire entendre une dernière fois dans la *coda* :

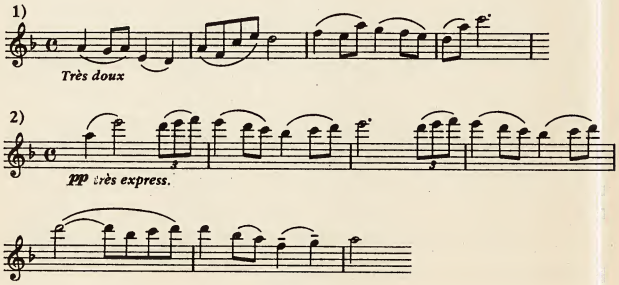


Seul le mouvement lent échappe au thème cyclique. On y trouve par contre l'emploi de la gamme par tons dans l'épisode central plus animé.

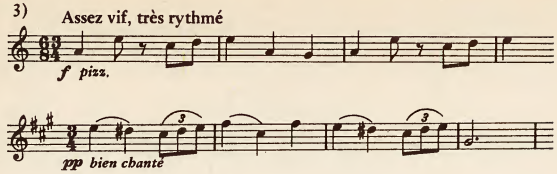
Ce sont là procédés utiles à noter pour une meilleure compréhension du quatuor ; mais leur analyse ne saurait faire oublier la qualité très particulière du climat dans lequel il baigne. Un raffinement sensuel transparaît qui s'épanouit particulièrement dans l'*andantino*, avec sa longue ligne mélodique enrobée d'harmonies mouvantes. L'art de Debussy se reflète déjà tout entier dans ces pages.

Dix ans après, en 1904, paraît le premier quatuor d'un jeune auteur de vingt-sept ans : Maurice Ravel. Voici encore une personnalité forgée d'éléments très variés. Il est disciple de Fauré et c'est à lui qu'il dédie cette œuvre en particulier. Mais il se réfère aussi à Franck, en utilisant avec une certaine liberté le principe cyclique. Enfin Debussy a déjà écrit son quatuor et l'année 1902 voit naître son opéra *Pelléas et Mélisande*. Ravel ne peut ignorer les discussions que suscite la volonté manifestée ici de rompre avec le monde wagnérien qui domine le genre lyrique. Mais, à côté de l'actualité musicale, l'auteur se montre surtout profondément sincère, avec sa nature hypersensible, passionnée, même si elle refuse de l'avouer, comme on refuse d'avouer ses faiblesses ; avec son atavisme maternel et le souvenir de sa petite patrie pyrénéenne dont le folklore transparaît à travers rythmes et courbes mélodiques ; avec la fascination qu'exercent sur lui l'exotisme, le poétique, l'étrange.

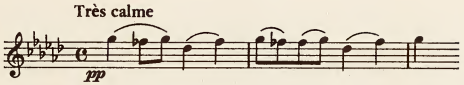
Tout ceci va donner une œuvre dont l'ambiance raffinée, subtile, s'impose dès les premières mesures à l'auditeur. Au reste l'ensemble est très pensé, savamment ordonné autour de deux idées cycliques utilisées avec souplesse. Sans être reprises textuellement, elles servent de références aux autres motifs. Les voici exposées dans le premier mouvement :



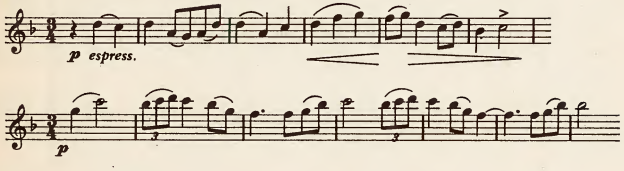
Suit un *scherzo* dont l'introduction en pizzicati aussi bien que le chant du premier violon se réfèrent au second motif :



Remarquons au passage l'adresse avec laquelle l'auteur joue de l'ambiguïté des rythmes binaires et ternaires. Mesures à 6/8 et à 3/4 coexistent, donnant à la phrase des balancements sans cesse renouvelés. Dans la rêverie de l'*andante*, la première idée ne revient que très épisodiquement, ponctuant de grands élans lyriques :

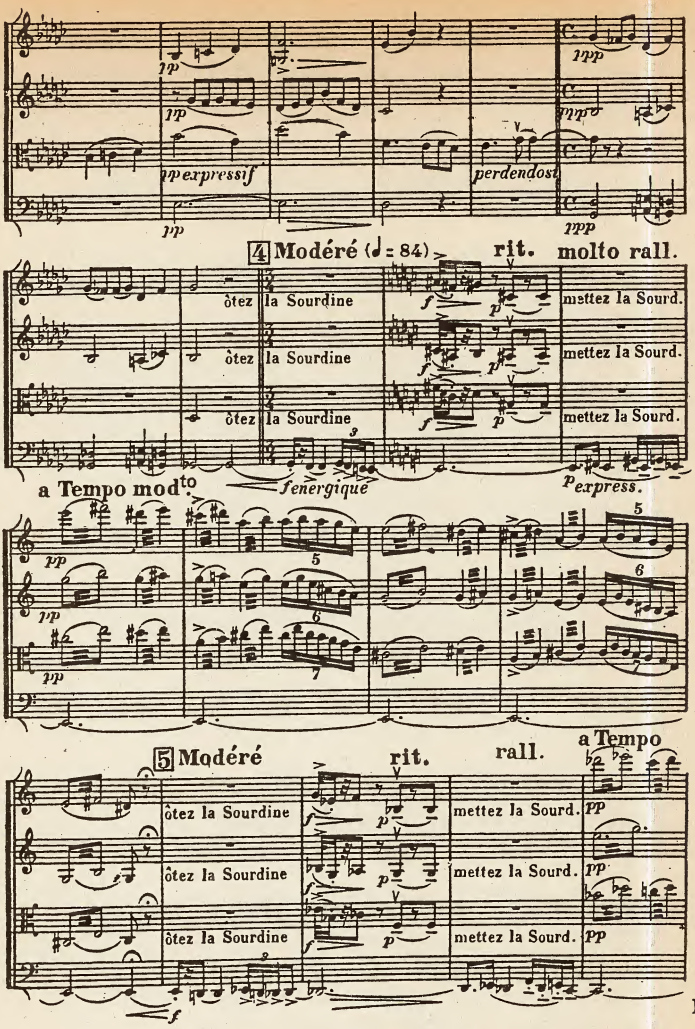


Quant au *final*, il reprendra les deux idées de la première partie, en en modifiant légèrement la forme et le rythme :



Doubles croches, trémolos d'octaves de plus en plus rapides donnent beaucoup d'envol à cette conclusion.

Nous avions souligné plus haut les traits qui unissaient Debussy et Ravel, nous permettant d'étu-



Cette page extraite du troisième mouvement du quatuor : *Très lent*, met bien en valeur l'extrême mobilité de la pensée ravélienne et les effets qu'elle recherche : changements de tons, de nuances, de sonorités avec et sans sourdine, frémissement des triples croches. On mesurera la différence entre le maître et l'élève en comparant ce mouvement lent à l'*adagio* du quatuor de Fauré cité plus haut.

dier ensemble leurs deux quatuors. Cependant, leur goût commun de la nouveauté ne s'exprime pas toujours de la même manière. Il y a chez Debussy fantaisie, imprévu, émotion très spontanée. Plus intellectuel, Ravel conforme son discours à la logique. Les tonalités sont affirmées, les dissonances durcies, les lignes mélodiques nettement dessinées. La vie intérieure est tout aussi présente, mais s'exprime avec plus de réserve.

Ces deux quatuors marquent la charnière avec un monde nouveau qui apparaît après la cassure de la première guerre mondiale. Tournés résolument vers l'avenir, ils n'abandonnent pas pour autant une phrase musicale que, malgré leurs audaces, ils savent toujours magistralement sculpter. Il appartenait à une nouvelle génération, celle de l'école viennoise, celle de Bartók, de prendre, après 1914, une tout autre voie.

Deuxième période : 1920-1960

Béla Bartók. — Nous venons d'évoquer le renouveau de l'école française avec ses personnalités si riches, si variées que, à la même époque, les idées s'expriment de manières bien différentes. Cependant deux caractères tissent un lien au sein de cette diversité. Le premier est la prédominance de la mélodie. Franck, Saint-Saëns, Fauré, à travers le principe cyclique, le retour au classicisme ou à la modalité, restent très imprégnés de Romantisme. Debussy lui-même, malgré son indépendance, ses audaces, fait-il autre chose qu'obéir à la même démarche en nous confiant ses états d'âme nés de son hypersensibilité ? Second caractère : ces auteurs n'écrivent guère qu'un quatuor à cordes, deux pour Saint-Saëns. Se sont-ils sentis tenus d'honorer ce genre musical qui compte

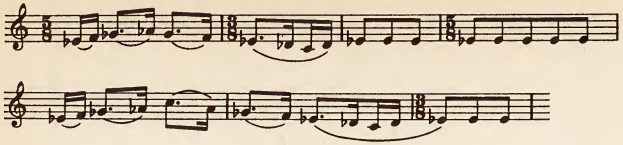
parmi les plus parfaits, mais écrasés aussi par la transcendance de Beethoven ?

Bartók semble avoir eu dans ce domaine une réaction plus constructive. Comme le maître de Bonn, à chaque étape, à chaque approfondissement de son art, il éprouvera le besoin de revenir à cette forme. Ses six quatuors jalonnent donc son existence et nous permettent de suivre la progression de sa pensée. Cependant, plus que chez Beethoven, ils marquent une rupture complète avec ses contemporains. Leur style est violent, agressif ; il cultive la complexité, voire la discordance. Mais il en émane un tel rythme, une telle vie, qu'ils piquent la curiosité et encouragent l'effort qu'il faut faire pour les comprendre, les apprivoiser. Encore faut-il connaître les clefs de ce royaume pour pouvoir y pénétrer. Ce sont essentiellement une inspiration folklorique dans laquelle l'auteur privilégie la mobilité rythmique sur la mélodie, la spontanéité, corrigée par une science consommée des techniques de l'écriture, enfin une grande richesse de détails, subordonnée à une volonté d'unité générale.

Examinons ces points plus en détail.

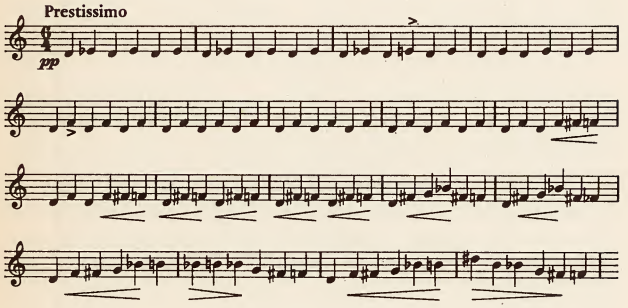
Il est devenu un lieu commun de dire que Bartók puise son inspiration dans le folklore d'Europe centrale. On croit alors retrouver la citation textuelle de mélodies hongroises. La déception est immédiate, car ce folklore n'est pas à l'état pur, mais repensé. C'est là la première clef. L'auteur est si imprégné de la musique de son pays qu'il peut la recréer. Il en garde seulement la tournure mélodique particulière, le rythme caractéristique, l'inlassable répétition. A cet égard, le *finale* du premier quatuor qui nous restitue la danse à l'état pur avec son déhanchement syncopé, reste une exception. Presque toujours le compositeur intervient, mettant l'accent sur la mobilité. Ainsi cette phrase empruntée à la deuxième partie du troi-

sième quatuor, où alternent de manière imprévisible les rythmes impairs à trois et cinq temps :



Le point extrême est atteint dans le *scherzo alla bulgarese* du cinquième quatuor que nous étudierons plus loin.

Le rythme devient si important qu'il relègue au second plan les thèmes que privilégiaient jadis les Romantiques. Pas de longues phrases chez Bartók, mais des incises brèves et de faible amplitude : quinte, sixte, octave au maximum. Elles évoluent suivant ce que l'on a appelé le procédé de l'expansion. Le voici dans le motif du *prestissimo* qui clôt le deuxième quatuor :



Tout part d'un battement obstiné sur deux notes — une seconde mineure —, qui s'agrandit de proche en proche, demi-ton par demi-ton, jusqu'à une octave augmentée, puis, un peu plus loin, une douzième mineure. A dire vrai, ce procédé ne fait pas que

retranscrire le folklore ; il est soutenu par une conception philosophique. Pour Bartók, tout vient du néant, c'est-à-dire, en musique, du silence. Telle l'impulsion initiale, naît la première note qui se répète, tournoie sur elle-même pour acquérir force et dynamisme. Elle ne devient musique qu'à l'apparition d'une seconde note qui crée la différence, la relation. Autour de la répétition de ces deux notes, l'univers sonore s'organise par l'adjonction progressive d'autres sons. Expansion limitée. Si tout est parti du néant, tout y retourne, tout se dissout à nouveau dans le silence qui fait table rase... La création est un perpétuel recommencement... On le voit, dans le domaine des idées, spontanéité et cérébralité se trouvent donc associées. Là réside la seconde clef pour comprendre l'art de Bartók ; là aussi une seconde source de malentendus avec l'auditeur. Celui-ci devra admettre que cette authentique richesse populaire est commentée, développée, ornée, parfois même occultée par une science prodigieuse des techniques de l'écriture : harmonie, contrepoint, instrumentation.

L'harmonie est très libre. Certes, elle se réfère encore à la tonalité, donc à un équilibre, mais celui-ci est constamment mis à l'épreuve par l'extrême mobilité des accords et par l'emploi du chromatisme. Comment s'en étonner ? Les œuvres de Debussy et Schönberg ne trahissent-elles pas la même recherche ? En outre, l'auteur passe avec la plus grande aisance de l'harmonie au contrepoint, c'est-à-dire des lignes verticales aux lignes horizontales. Le troisième quatuor en donne un exemple limite. Les thèmes se présentent d'abord sous la forme d'une superposition d'accords, impossibles à analyser par un harmoniste. Les notes de cet accord donnent naissance à des lignes mélodiques qui se déroulent l'une au-dessus de l'autre, ou évoluent selon le procédé de la variation

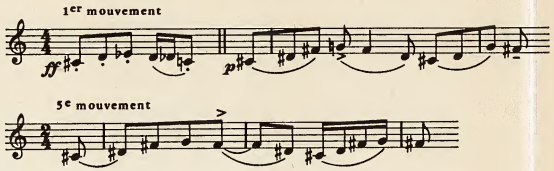
avec une prodigieuse habileté, pour se résorber en reformant l'accord originel.

Quant à l'instrumentation, on se souvient de l'indignation de certains interprètes devant les derniers quatuors de Beethoven qu'ils jugeaient injouables. Bartók fait un pas de plus vers la difficulté. Ses partitions exigent de chaque exécutant un haut niveau technique. L'arsenal des effets s'y trouve au complet : pizzicati, sonorités détimbrées grâce au jeu sur la touche ou près du chevalet, harmoniques, trilles et trémolos bourdonnants, détachés utilisant tour à tour la pointe et le talon de l'archet, percussions produites par le rebondissement de la baguette sur les cordes, brusques changements de nuances, passant sans transition du pianissimo au fortissimo, glissandos à la manière tzigane, obtenus par la pression du doigt montant et descendant sur la même corde, ou encore gammes chromatiques très serrées.

Tous ces éléments visent à un même but : créer une atmosphère particulière. Ceci est très sensible dans les mouvements lents. Rares y sont les thèmes expressifs comme la lente mélopée du *Non troppo lento* du quatuor n° 4 qui évoque les improvisations roumaines. A ce lyrisme, trop romantique encore à son goût, l'auteur préfère l'évocation de l'étrange, de l'insolite, de l'extase, grâce à l'emploi de sonorités inhabituelles. En définitive, si grandes sont la richesse et la variété des timbres que l'on se croirait en présence non pas de quatre instruments, mais d'un ensemble orchestral.

Si Bartók manifeste dans les détails des moyens employés un art raffiné qui prête une vie nouvelle aux idées les plus simples, il ne saurait perdre de vue la conception générale de l'œuvre, orientée vers une constante recherche d'unité. C'est la troisième clef de son art. A dire vrai, la tendance est générale

dans tout le début du XX^e siècle. Héritée du leitmotiv de Wagner qui avait une signification psychologique, elle se retrouve dans le procédé cyclique de Franck comme dans le *durch-componieren* de Schönberg. A son tour, notre Hongrois recherche une parenté de thèmes comme ceux du premier et du cinquième mouvement du quatuor n° 4 par exemple :



Mieux encore, le sixième quatuor est bâti en forme de rondeau avec sa ritournelle qui, exposée en introduction des trois premiers mouvements, sert d'idée principale au dernier.

Cependant, au-delà de cette parenté thématique, une œuvre de Bartók est toujours soumise à un principe général qui régit l'agencement de ses parties. Au début, l'auteur se contente de rompre avec l'alternance habituelle vif-lent pour choisir l'accélération des tempi. Ainsi le premier quatuor fait-il se succéder un *lento*, un *allegretto* puis un *allegro vivace*. A partir du troisième, dont les mouvements s'enchaînent, il adopte le *plan en arche*. Basé sur le choix d'un nombre impair de morceaux — trois ou cinq —, il met en relief le centre, véritable clef de voûte autour de laquelle s'ordonnent des pièces symétriques. Le dernier quatuor, en quatre parties, obéit à une unité différente, celle de l'affectivité. La tristesse pèse sur l'œuvre, indiquée par le mot *mesto*, qui revient, lancinant, dans presque tous les titres.

Une conclusion s'impose au terme de cette analyse générale : Bartók joue, au XX^e siècle, le rôle tenu

par Beethoven au début du XIX^e^. La parenté de ses six quatuors avec ceux de la dernière manière du maître de Bonn est frappante sinon dans le style, du moins dans la démarche : même dédain des conventions, des formes régulières, tout en les maîtrisant parfaitement, même intensité des thèmes et de l'expression, même concentration harmonique, même liberté tonale.

Il nous reste maintenant à dire quelques mots sur chacune de ces œuvres pour les situer dans la production de l'auteur et en indiquer les traits particuliers, tout en réservant une place particulière au cinquième quatuor, un des plus représentatifs, un des plus fréquemment joués.

L'*opus 7* paraît en 1908 ; Bartók a vingt-sept ans. C'est sa première grande œuvre, la première à porter les traces de sa personnalité : extrême liberté tonale, chromatisme accentué — les douze sons se trouvent déjà présents dans le mouvement initial —, traitement des instruments en solistes dans des cadences, rythmes populaires du finale travaillés en fugue. Certes, les longues phrases lyriques intenses du *lento* initial disparaîtront plus tard. Le compositeur ne disait-il pas à ce propos : « Je vois clairement ce qu'il contient de superflu, entre autres des réminiscences wagnériennes » ? Malgré ce jugement sévère, l'œuvre s'impose immédiatement par son originalité. Jouée dès 1911 par le quatuor Waldbauer-Kerpely, à Amsterdam, Paris, Berlin et Vienne, elle éveilla l'intérêt des musiciens français comme Ravel et Darius Milhaud.

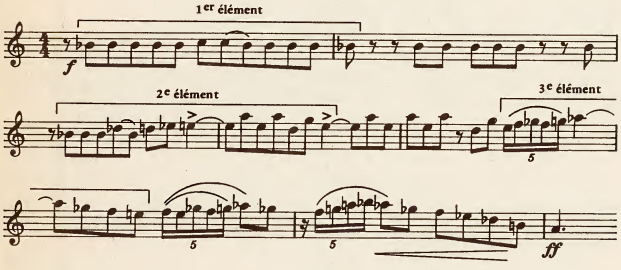
L'*opus* 17 est écrit entre 1915 et 1917 ; Bartók a trente-six ans. L'œuvre est très caractéristique de son art avec ses trois mouvements en forme d'arche simple : un *moderato*, un *allegro molto capriccioso* qui va jusqu'au *prestissimo*, cité plus haut pour son thème en expansion, et un *lento* très intense

qui retombe, désespéré, sur deux pizzicati de violoncelle. Finir ainsi constitue une hardiesse peu courante. L'expression se manifeste dans cette œuvre non pas tant par de véritables phrases que par une tension dramatique. Un silence de dix ans sépare le troisième quatuor de son prédécesseur. Il est écrit en 1927 et valut au compositeur le prix attribué par la ville de Philadelphie aux meilleures œuvres récentes de musique de chambre. Court, sévère, il était le préféré de l'auteur. Ses trois mouvements s'enchaînent d'un seul jet, avec un évident souci d'unité : *prima parte (moderato)*, *seconda parte (allegro)*, *ricapitulazione della prima parte (moderato)* et une *coda (allegro molto)*, qui reprend les différentes idées en canons de plus en plus serrés et dissonants. Le mouvement central est très caractéristique avec ses rythmes à contretemps inspirés du folklore, et de nombreux effets techniques plus affirmés que dans les œuvres précédentes. Cependant son écriture très contrapuntique lui donne un intellectualisme parfois un peu austère. Nous avons déjà cité un de ses thèmes principaux pour la souplesse de sa courbe.

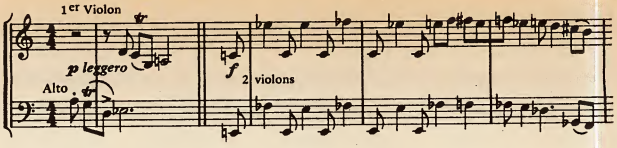
Un an plus tard paraît le quatrième quatuor, en 1928. Bartók a quarante-sept ans. C'est sans doute un des plus étranges, des plus frappants. Sa structure est en forme d'arche à cinq parties : *allegro*, *prestissimo con sordino*, *non troppo lento*, *allegretto pizzicato*, *allegro molto*. Les deux mouvements extrêmes sont les plus difficiles à comprendre par leur dureté agressive. A l'unité thématique s'ajoute celle du caractère, car le premier mouvement contient un groupe de motifs qui se retrouve note pour note dans la conclusion du finale. Nous avons eu l'occasion de les citer plus haut. De même, les quatrième et cinquième morceaux sont construits sur des rythmes de danse paysanne syncopés. Les deuxième et qua-

trième sont proches par leur légèreté et leur recherche de sonorités particulières : la sourdine dans le mouvement perpétuel du *prestissimo* et, dans l'*allegretto*, les *pizzicati* sous toutes leurs formes, notes simples, doubles cordes, accords plaqués et arpégés, effets de guitare des répétitions ou des *glissandi*. La clef de voûte est le merveilleux *non troppo lento*, avec sa mélopée confiée au violoncelle qui restitue la grande liberté des improvisations d'Europe centrale. L'ensemble des tonalités est pensé de manière plus classique autour du ton de *do*, dans ses deux mouvements extrêmes.

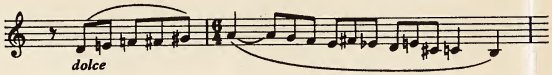
Ecrit en un mois en 1934, le cinquième quatuor est un des quatre chefs-d'œuvre de Bartók avec la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, *Microcosmos*, et la *Sonate pour deux pianos et percussion*. Nous allons nous y attarder un peu. L'œuvre contient encore cinq mouvements : *allegro*, *adagio molto*, *scherzo alla bulgarese*, *andante*, *finale*. La clef de voûte est donc la pièce rapide. Nous trouvons ici même unité, même tension lyrique et rythmique, mais la recherche se fait avec souplesse et le jeu des thèmes semble plus spontané. L'*allegro* initial est particulièrement riche en idées très caractéristiques. La première est formée des trois éléments suivants :



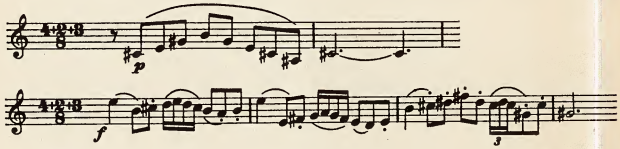
alors que la seconde en contient deux assez contrastés : des trilles puis un rythme véhément :



Vient enfin une troisième idée d'écriture modale qui va passer en imitation d'un instrument à l'autre :



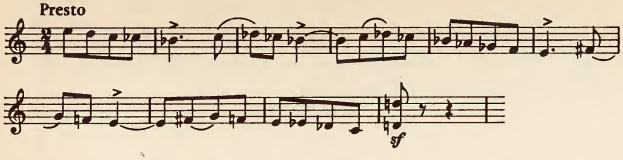
Ce matériel thématique va être repris en un développement très savant et une réexposition qui ramène le thème initial. Les deux mouvements lents sont bâtis sur un même plan avec la création d'une atmosphère statique, un peu irréelle, entrecoupée de fragments mélodiques semblables à des points d'exclamation. Entre ces deux méditations est inséré un étonnant scherzo. Nulle part ailleurs peut-être, Bartók ne se sera joué avec autant de malice de la complexité des inégalités rythmiques. Deux thèmes à 9/8 s'entrecroisent, accentués par groupes de 4 + 2 + 3 soigneusement notés :



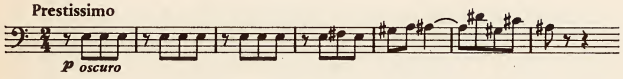
Quant au trio plus rapide, il apporte une pulsation différente à 10/8. Puis tout s'évanouira sur une gamme descendante.

Par sa violence, le *final* offre un contraste brutal avec les trois mouvements qui le précèdent. C'est un chef-d'œuvre d'écriture contrapuntique. Sur le

battement implacable des basses, les deux violons à l'octave affirment le thème principal :



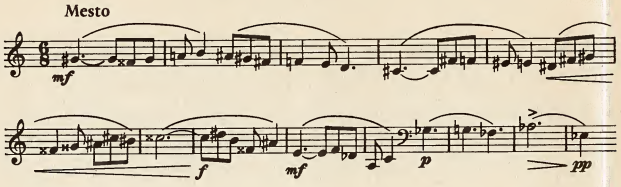
bientôt repris par les deux instruments graves sous sa forme renversée, puis avec tous les artifices du contrepoint, du canon, de la fugue. Toujours soucieux d'unité, l'auteur fera réentendre aux quatre parties le motif du premier mouvement à peine modifié :



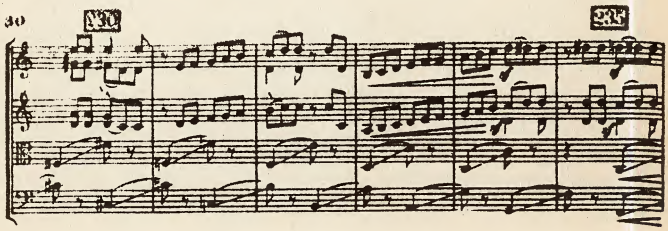
avant de terminer par une conclusion au tempo effréné.

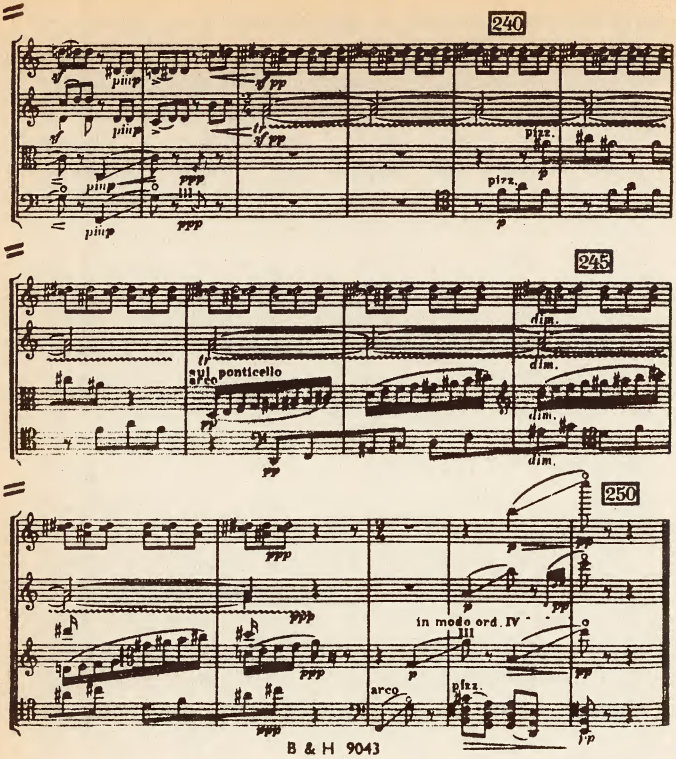
Le sixième quatuor voit le jour en 1939. Bartók a cinquante-huit ans et mourra six ans plus tard. Il tient une place à part, car il est composé sous le signe de la tristesse, à un tournant douloureux de son existence. L'auteur vient de perdre sa mère ; c'est le début d'une seconde guerre mondiale et il songe à s'expatrier aux Etats-Unis. L'ouvrage, encore écrit en Hongrie, est donc un adieu à sa patrie, à sa mère, à ses espoirs en l'homme. Même la *Burletta* est grinçante en dépit de son nom, et l'épisode lent, situé en son centre, dément la joie du titre. Par contre on constate un constant ralentissement de tempo et, là encore, Bartók termine par une longue méditation lyrique, douloureuse. Ce sont aussi des pages très dépouillées. Pas d'innovations de plans. Quatre mouvements se succèdent : *mesto vivace*, *mesto marcia, mesto Burletta moderato*, *mesto*. Plus

de débauche de sonorités inédites, mais la jouissance des matériaux découverts. Dans ce contexte, la quête de l'unité se fait encore plus frappante. L'œuvre reprend la forme du rondeau avec sa ritournelle. Celle-ci sert d'introduction au premier mouvement où elle est présentée à l'alto seul :



Avant la *marche*, le violoncelle la fait entendre à nouveau, accompagné en sourdine par ses trois partenaires. Elle précède la *Burletta*, énoncée au premier violon et à l'alto, accompagnée de deux voix différentes. Puis, alors qu'elle ne servait jusqu'à présent que de commentaire épisodique, elle envahit le dernier mouvement pour en devenir le thème principal, passant à tous les instruments, se développant à la fois vers l'aigu et le grave, s'imposant en un *fortissimo*, avant de mourir dans un silence écrasé. Tout se termine sur des accords égrenés en *pizzicati* au violoncelle, qui reprennent les cinq notes initiales du quatuor. Le cycle est refermé. Seule subsiste une interrogation douloureuse qui restera sans réponse...





Quatrième quatuor, fin du deuxième mouvement. Cet extrait montre la variété des moyens techniques employés par Bartók : glissandos, trilles, pizzicati, gammes sur le chevalet, harmoniques, ainsi que l'enchevêtrement des voix.

L'école dodécaphonique

Nous venons de voir comment Bartók régénère le quatuor grâce à une inspiration ravivée au contact du folklore de son pays et à une maîtrise consommée de la technique de son art. Or, au même moment, à Vienne, un autre compositeur va tenter lui aussi de faire évoluer un langage musical qui, dans les pays

germaniques surtout, a tant de mal à se frayer un chemin loin d'un post-Romantisme attardé ou d'un retour à la tradition classique. Alors que M. Reger oscille entre ces deux sentiers battus, voici que, en l'espace de quatre années, apparaissent à Vienne quatre œuvres qui, certes, vont choquer, agresser, mais aussi ouvrir la voie au monde sonore dans lequel nous baignons toujours. Successivement paraissent, en 1908 — l'année du premier quatuor de Bartók —, un quatuor de Schönberg ; en 1909, *Cinq Mouvements* de Webern ; en 1910, un quatuor d'Alban Berg ; en 1911, *Six Bagatelles* de Webern. Au premier abord, ce sont là œuvres fort différentes. Le style de Schönberg et Berg n'apparaît-il pas prolixe et lyrique ? celui de Webern d'une étonnante concision ? Et pourtant, but et méthode sont identiques : s'exprimer autrement grâce au système des douze sons.

S'exprimer autrement ? Cela est visible chez Schönberg lorsque, sortant des conventions habituelles, il fait appel à une voix de soprano pour ses deux derniers mouvements : *Litanei* et *Entrückung*, inspirés par le poète Stefan George. Cela est patent aussi chez Webern, dont les nuances subtiles, qui s'étagent du FFF aux PPP, font varier le timbre même du discours.

Mais le plus important s'effectue au-delà de ces apparences, dans un travail commun sur la langue musicale. Comme Bartók, ces compositeurs prennent pour base l'intervalle le plus petit, le demi-ton dont Wagner a si bien montré les possibilités expressives. Ils l'ouvrent et l'étendent progressivement, symétriquement, pour lui donner sa pleine expansion : la gamme chromatique de douze sons. Celle-ci va supplanter les échelles habituelles de sept notes avec leurs degrés faibles et forts. Désormais, il règne une égalité totale entre les diverses composantes

qui supprime du même coup modulations, consonances ou dissonances et tonalité qui faisaient jusqu'alors la base de l'harmonie. Certes, cette rébellion contre les principes traditionnels n'était pas nouvelle. Debussy avait employé aussi des accords étranges, défiant l'analyse. Mais ce qui venait chez lui d'une quête spontanée et intuitive de sonorités nouvelles se transforme ici en système intellectuel. On le trouve à l'état pur dans les *Bagatelles* de Webern dont les douze sons constituent la trame sans prêter à développement. Le compositeur avoue à leur propos : « J'avais la sensation que, une fois les douze notes exprimées, la pièce était finie... Cela paraît grotesque, incompréhensible, et c'était d'une immense difficulté. »

Au contraire, dans les quatuors de Schönberg et Berg, la gamme nouvelle n'est présente qu'accessoirement, mais amène à une recherche thématique complexe qui va bientôt s'ériger en une doctrine cohérente. On en connaît les lois principales : toute œuvre doit être bâtie exclusivement sur les douze sons de la gamme chromatique, énoncés une seule fois, sans répétition. Disposés librement au départ pour former une « série », leur ordre ne pourra plus être modifié ultérieurement. La variété naîtra de procédés empruntés aux diverses techniques d'écriture : transpositions, changements de tessitures, de rythmes, renversements des intervalles ou récurrences qui consistent à faire entendre la série dans l'ordre inverse : de sa fin vers son début.

Tels sont les principes exprimés dans la *Méthode de composition avec les douze sons* de Schönberg, parue en 1921 et illustrée dans nombre de ses œuvres. Retrouvons-nous, dans les ensembles instrumentaux qui nous occupent ici, ce que l'on a qualifié de « musique mathématique », de « mots croisés » ? En réalité, dans les deux quatuors qu'il écrira en 1927

et 1936, le Maître fait subir plusieurs entorses à sa théorie : il utilise le plus souvent une modeste série de cinq sons, animée de transformations rythmiques et mélodiques plus vivantes que celles du contrepoint. Quant à son disciple, A. Berg, il réalise dans sa *Suite lyrique* un heureux équilibre entre la théorie et l'émotion, entre la nouveauté et la tradition. Les séries ne sont présentes que dans trois mouvements sur six (1-3-6). Dans le reste de l'œuvre, elles sont épisodiques. De plus, l'auteur n'hésite pas à se référer à des schémas connus qui rassurent l'auditeur : sonate, rondo, scherzo, lied, voire leitmotiv par l'importance de certaines redites. Enfin tous ces procédés d'écriture restent soumis à une idée, à une émotion. La tension monte de la première à la cinquième partie, de l'*allegretto gioviale* au *presto delirando*, pour mourir soudain dans un *largo desolato*, symbole de la soumission de l'homme au destin, conclusion tragique de la vie humaine et de cet opéra en miniature. Tous ces éléments font de la *Suite lyrique* une des très grandes œuvres du répertoire contemporain. Quant à Webern qui n'hésitait pas, à ses débuts, à appliquer à la lettre la théorie dodécaphonique, il prend du recul à partir de 1929. Son dernier quatuor (*op.* 28, 1936) utilise à la fois des formes connues comme le thème et variations, le canon à deux voix, et des séries libres, dans lesquelles, à l'encontre des règles, certaines unités sont répétées. Il fait subir à ces éléments de telles modifications de registres, d'attaques, de nuances, de timbres instrumentaux, qu'ils deviennent méconnaissables. Ces jeux étaient considérés jusqu'alors comme des raffinements de détail. L'importance, le relief qu'ils prennent ici ont fait qualifier l'écriture de Webern de « pointilliste ». C'est là une direction nouvelle dont les créateurs de notre temps sauront se souvenir.

CONCLUSION

La vocation d'une conclusion est de résumer en quelques formules frappantes les caractères principaux dégagés au cours du livre, de faire le point sur la situation actuelle, de présenter les perspectives d'avenir ; en somme, de fermer la porte sur le passé pour ouvrir celle qui donne sur le futur. Nous ne faillirons pas à cette tradition en l'appliquant à deux domaines : celui du genre, et celui, plus rarement évoqué, des interprètes, les quartettistes.

Comme la sonate, le quatuor a constitué un mode d'expression idéal pour les compositeurs des siècles qui nous ont précédés. Cette architecture logique, mais assez souple pour permettre des renouvellements périodiques, a respecté la liberté qui régit toute création artistique. Qu'en est-il à présent ?

Comme pour la sonate, les hommes de notre temps font preuve à son égard d'une certaine désaffection. Il est ressenti comme une forme compacte, pesante, voire rétrograde. Est-il pour eux un genre usé ? D'une part les grands cycles semblent être taris. Nombreux jadis, avec les vingt-trois quatuors de Mozart, les soixante-seize de Haydn sans parler des cent dix de Boccherini ; puis, au XIX^e^ siècle, avec les grands ensembles de Beethoven, Schubert et Reger, ils deviennent plus rares. Certes, les œuvres de Bartók, de Schönberg sont loin de faire pâle figure, puisque leurs auteurs ont insufflé à un genre qui semblait se scléroser des nouveautés aussi importantes que le retour aux thèmes et rythmes populaires

ou au contraire les techniques de l'écriture savante et du dodécaphonisme. Ces recherches furent largement diffusées à l'étranger, car les événements politiques ont forcé ces compositeurs à s'expatrier. Mais, en fait, peu de nos contemporains ont repris le flambeau : D. Shostakovitch, D. Milhaud, H. Villa-Lobos avec respectivement quinze, dix-sept ou seize quatuors.

Autre signe de lassitude, la volonté de faire du neuf à tout prix. Elle s'exerce d'abord dans l'architecture générale, en changeant le nombre, l'ordre, la forme des mouvements. Ainsi, après la structure en arche de Bartók, les cinq parties du deuxième quatuor de Shostakovitch (*op.* 68, 1944) font se succéder *ouverture*, *récitatif*, *romance*, *valse*, *thème et variations*. De même, le second quatuor de Ch. Ives possède des titres à programme : *Discussions*, *Arguments*, *The Call of the mountains* (*op.* 19, 1913). Et encore le *Livre pour quatuor* de P. Boulez (1948), qui présente une collection de pièces parmi lesquelles les artistes choisiront, à chaque exécution, celles qu'ils désirent jouer. A l'inverse, on trouve aussi les quatuors en une seule partie. Tels ceux de K. Penderecki, dont le premier ne cache pas ses liens avec l'actualité : *Thrêne à la mémoire des victimes d'Hiroshima*. A l'occasion, ces changements sont le fruit de performances de composition. Le quatuor de Fl. Schmitt comporte, à certains endroits, une polyphonie à huit voix ; les quatorzième et quinzième quatuors de D. Milhaud sont conçus pour se superposer et former ainsi un octuor. Bien entendu, ces tours de force restent l'exception.

Si ces recherches visent à rompre le moule classique, d'autres tendent à utiliser les effets de la musique contemporaine. H. Apostel, K. Krenek, en disciples de Schönberg, ont recours aux principes dodécaphoniques, tout comme P. Boulez. L. Berio reprend à son compte le « pointillisme » de Webern

par des variations constantes de nuances et d'accents minutieusement notés. Quant à Lutoslawski, il exploite le pouvoir du silence (1965). G. Schuller introduit la musique aléatoire, en demandant aux exécutants d'improviser sur des groupes de notes de certaines séries (quatuor n° 1, 1957). Enfin Penderecki part à la découverte des timbres inédits : quarts de tons, clusters disposés dans les tessitures indéterminées de l'extrême grave ou de l'extrême aigu, sons produits de manière inhabituelle, entre le chevalet et le cordier, par le contact des ongles ou de la hausse de l'archet contre les cordes ou la table, glissandos, vibratos aux oscillations contrôlées, vives ou lentes. On peut se demander quel est l'avenir de pareilles recherches. Les instruments à cordes ne possèdent pas la souplesse de l'électronique, résistent à des changements radicaux, à des expériences trop répétées. Ils sont faits pour tenir un autre langage...

Cependant les essais ont été plus avant. Après l'architecture, les effets sonores, ils se sont portés sur le principe qui fondait le genre : l'ensemble homogène, équilibré. P. Hindemith avait déjà confié au second violon la répétition d'un motif sans lien avec ceux des autres parties (quatuor n° 2, *op.* 16, 1921). Or voici que l'Américain E. Carter change les traditionnelles conversations ou discussions entre amis, en simple coexistence de quatre personnages dont les cadences interrompent le discours général. La disposition même des interprètes, écartés aux quatre coins de la scène, accuse ce cloisonnement (quatuor n° 2, 1959). La tentative peut étonner ou faire sourire, elle met en péril l'existence du genre. Le groupe s'efface devant l'individualisme exacerbé. le quartettiste fait place au soliste.

J'ai dit plus haut que cette conclusion voulait ouvrir deux portes, l'une sur le genre, l'autre sur les hommes. Il est temps de l'entrebâiller sur ces

personnages. En fait, on les rencontre assez tardivement. Alors que, dès la fin du XVII^e siècle, le public est fasciné par des artistes jouant du luth, de la viole, du clavecin ou de l'orgue, plus tard du violon et du violoncelle, il faut attendre le XIX^e siècle pour voir apparaître le premier quartettiste, I. Schuppanzigh. Son répertoire compte uniquement des partitions de Haydn, Mozart et Beethoven ; ce que nous appellerions des « œuvres contemporaines ». Encouragé, subventionné par les mécènes du temps, l'ensemble disparaît à la mort de son fondateur en 1829. N'était-il que le résultat d'une rencontre fortuite et sans lendemain entre un compositeur et un artiste ? Non, car les quatre fils d'un violoniste de la cour du duc de Brunswick s'unissent pour former le quatuor Müller. Rapidement célèbres, ils sillonneront l'Europe pendant vingt-sept ans. Ce sont les premiers quartettistes, au sens plein du terme : I. Schuppanzigh n'avait pas renoncé à ses activités de soliste ; eux se consacrent à leur ensemble. Ils en découvrent de ce fait la technique particulière, apportant des progrès considérables dans la justesse, l'homogénéité, le raffinement du détail. Un pas nouveau est franchi avec J. Joachim. Au même titre que Liszt ou Paganini, il compte parmi les vedettes, mais il ne s'intéresse pas à la virtuosité pure, gratuite. Seul le captive le sens profond d'un texte. Pendant trente-cinq ans, de 1869 à 1906, son ensemble donnera toutes les premières auditions d'une école allemande singulièrement active à l'époque.

De son côté, la France connaît le même intérêt pour cette formation. Dès 1814, le violoniste Pierre Baillot fonde un quatuor et révèle à notre pays les œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven. A partir de 1855, ces groupes se multiplient : Armingaud (1855), Lamoureux (1862) qui diffuse les partitions de Brahms. Dès l'extrême fin du siècle, à l'exception d'E. Ysaye

qui remplit pour l'école franco-belge le rôle que Joachim a joué vingt ans plus tôt, de l'autre côté du Rhin, le répertoire devient si important qu'il requiert une spécialisation. Un clivage s'opère entre solistes et « musiciens de chambre », héritiers des Müller. Apparaissent en France les quatuors Parent (1890), Capet (1893), Chailley (1905) ; plus près de nous, les quatuors Busch, Hewitt, Poulet, Calvet, Pro Arte, et, de nos jours, les Loewenguth, Parrénin, Margand, Via Nova. Mais les amateurs admirent aussi, à travers disques et concerts, les formations étrangères : Juilliard et La Salle pour les Etats-Unis, Amadeus pour les Anglo-Saxons, Vegh et Alban Berg pour l'Europe centrale, le quartetto italiano, les quatuors bulgare, danois, hongrois, Talich, Tatrai, et bien d'autres, car cette liste ne prétend pas à l'exhaustivité.

Quel attrait pousse donc ces êtres à unir leurs univers professionnels pendant de longues années, au prix d'évidentes contraintes psychologiques, sociales, familiales ? Car il s'agit bien d'entreprendre une vie commune à quatre. Les professeurs avertissent toujours leurs futurs élèves qu'il s'agit d'un mariage, voire d'une « prise de voile ». « On entre en quatuor comme on entre en religion », a coutume de dire un de nos quartettistes célèbres. Choix de carrière qui implique un choix d'existence. Désormais le jeune artiste devra donner priorité à toutes les activités du groupe sur celles de soliste qui peuvent se présenter à lui, si attrayantes soient-elles. Aussi lui faudra-t-il ajouter à sa valeur professionnelle tout un éventail de qualités humaines : honnêteté, générosité, discipline, fidélité, diplomatie. Il connaîtra les moments grisants des concerts, enregistrements, tournées, mais aussi le quotidien terne, monotone des répétitions avec les mêmes êtres. Dans ce groupe soudé, tout changement de partenaire est ressenti

comme un ébranlement de l'édifice : il nuit à l'homogénéité, donc à la qualité. L'indissolubilité du quatuor est une des lois fondamentales. Nécessaire au départ, elle se révèle limitée à l'usage, parfois même mythique. Tous les ensembles ont changé à plusieurs reprises de membres ; peut-être même est-il préférable que ceux-ci aient le courage de rompre rapidement plutôt que de traîner (comme le font certains groupes contemporains) une existence commune que l'on subit tout en la refusant au fond de soi.

Pourtant, au-delà de ces servitudes, rayonne la beauté de ce métier. Elle vient d'abord de la qualité, de la richesse d'un répertoire combien plus important que celui de soliste, surtout si on y adjoint les quintettes et sextuors ; combien moins galvaudé aussi.

L'attrait du quatuor tient également aux progrès constants qu'il réclame. Ce métier demande une technique plus complète que celle du soliste, qui impose son phrasé et se meut dans les limites du *mf* au *ff*, dictées par l'ampleur des salles de concert, la présence du piano ou de l'orchestre. Il en va autrement pour le musicien de chambre : sa justesse est toujours à contrôler, ses coups d'archet montrent une grande souplesse, une grande variété, ses nuances vont du murmure à la véhémence. Et tout ceci est souvent remis en cause par ses partenaires, alors que le soliste ne connaît pas d'autres contestations que celles des rivaux et des critiques.

Enfin, ce travail affine le sens artistique. A partir de Beethoven, chacun a son mot à dire. Certes, le premier violon possède la partie prépondérante, mais le second violon et l'alto sont au cœur du groupe. Ils tissent les liens nécessaires entre les aigus et les graves. Ils rencontrent aussi plus d'une occasion de faire apprécier leur timbre propre : doux ou mélancolique. Quant au violoncelle, il représente la fondation d'un édifice sonore qui s'écroulerait sans sa

base harmonique, sans les pulsations de son rythme. Rien ne le remplace dans les moments d'affirmation virile, de lyrisme, de tendresse. Au sein de cette communauté s'élabore l'interprétation de l'œuvre. Si le premier violon garde une certaine primauté — ce qui suppose de sa part une parfaite connaissance de toutes les parties —, les décisions se prennent en commun, au sein d'un débat dans lequel chacun s'exprime en toute spontanéité. Les discussions sont inévitables ! Quatre artistes joueront-ils jamais de la même manière ? Mais elles sont sources de réflexions, de progrès. Ce sont des moments de vérité privilégiés où tout doit pouvoir se dire, même si cela n'est pas toujours agréable à entendre.

Ainsi le quartettiste, porté par le groupe sans que sa personnalité s'y annule, peut donner le meilleur de ses capacités humaines et musicales. Humaines car, pour faire carrière, il faut souvent joindre au talent une science des affaires, des contacts humains, un goût de la lutte que ne possède pas forcément un artiste. Musicales car il se sent une des pierres de cet édifice sonore construit par le plus beau des instruments que l'homme ait inventé : le violon à seize cordes...

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Pincherle (Marc), Les origines du quatuor à cordes, *in* Feuillets d'histoire du violon, Paris, 1927. Repris dans Les instruments du quatuor, Paris, PUF, 1947.
Finscher (Ludwig), Studien zur Geschichte des Streichquartetts, Bärenreiter, 1974.
Borciani (Paolo), Il quartetto, Ricordi, 1973.
Gut (Serge), et Pistone (Danièle), La musique de chambre en France de 1870 à 1918, Paris, Champion, 1978.
Sauzay (Eugène), Haydn, Mozart, Beethoven, étude sur le quatuor, Paris, 1861.
Marliave (Joseph de), Les quatuors de Beethoven, Paris, Alcan, 1925, réimpression Julliard, 1960.
Mahaim (Ivan), Beethoven. Naissance et Renaissance des derniers quatuors, Paris, 1964.
Citron (Pierre), Béla Bartók, Paris, Le Seuil, 1963.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **Des origines à la fin du XVIII^e siècle** 5

Origines et premiers textes, 5. — Boccherini, 10. — Haydn, 13. — Mozart, 18. — Caractères du quatuor à la fin du XVIII^e siècle, 22.

CHAPITRE II. — **Le XIX^e siècle** 30

Introduction, 30. — Beethoven, 35. — Les contemporains de Beethoven, 57. — Schubert, 60. — Schumann, 63. — Brahms, 65. — Les contemporains de Brahms, 68.

CHAPITRE III. — **Les Temps modernes** 80

Introduction, 80. — Première période : 1875-1919, 84. — Franck et ses disciples, 87. — Les disciples de Franck, 90. — La tradition classique : Saint-Saëns et Fauré, 93. — Debussy et Ravel, 97. — Deuxième période : 1920-1960, 103. — L'école dodécaphonique, 115.

CONCLUSION 119

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 126

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Septembre 1986 — N° 31 569

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE
fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2286 **Les thérapies familiales** (J. Maisondieu et L. Métayer)
2287 **La psychologie des relations humaines** (R. Chappuis)
2288 **L'identité** (A. Mucchielli)
2289 **Les théories économiques** (P. Delfaud)
2290 **Les armes** (A. Collet)
2291 **Newton et la relativité** (J.-M. Rocard)
2292 **La responsabilité administrative** (J. Moreau)
2293 **Les Cours constitutionnelles** (L. Favoreu)
2294 **Economie du sport** (W. Andreff et J.-F. Nys)
2295 **Les groupes d'entreprises publiques** (L. Rapp)
2296 **La chiropraxie** (F. Le Corre et S. Haldeman)
2297 **Sociologie rurale** (M. Robert)
2298 **Le sommeil de l'enfant et ses troubles** (P. Mazet et A. Braconnier)
2299 **Audit et informatique** (J. Raffegeau et A. Ritz)
2300 **La République de Weimar** (R. Thalmann)
2301 **Le vaudeville** (H. Gidel)
2302 **La contrefaçon** (P. Brunot)
2303 **Le droit de l'immigration** (L. Richer)
2304 **La chimie nucléaire** (D. Blanc)
2305 **La presse féminine** (S. Bonvoisin et M. Maignien)
2306 **Droit fiscal international** (G. Tixier)
2307 **Ethnologie de la France** (J. Cuisenier et M. Segalen)
2308 **Le droit de la santé** (J.-M. de Forges)
2309 **Le trésorier-payeur général** (A. Neurrisse)
2310 **L'économie des pays du Benelux** (F.-J. Gay et P. Wagret)
2311 **La poétique** (H. Suhamy)
2312 **L'ethnologie** (J. Servier)
2313 **Méthode de l'ethnologie** (J. Servier)
2314 **Zola et le naturalisme** (H. Mitterand)
2315 **Le droit des peuples** (E. Jouve)
2316 **La CFDT** (M. Branciard)
2317 **Géographie des civilisations** (R. Breton)
2318 **J. S. Bach et l'orgue** (G. Guillard)
2319 **Les institutions sanitaires et sociales de la France** (A. Thévenet)
2320 **Histoire de l'armée française** (P. Fouquet-Lapar)
2321 **Les théories de la personnalité** (S. Clapier-Valladon)
2322 **L'Académie française** (J.-P. Caput)
2323 **Les méthodes en histoire** (G. Thuillier et J. Tulard)
2324 **Le monopole** (J. Magnan de Bornier)
2325 **La psychohistoire** (J. Szaluta)
2326 **Les grandes dates du XX^e siècle** (C.-O. Carbonell)
2327 **Le théâtre au XIX^e siècle** (P. Berthier)
2328 **Gestion comptable et financière** (A. Mikol)
2329 **Le référendum** (M. Guillaume-Hofnung)
2330 **La Banque mondiale** (H. Bretaudeau)